Black PANTONE rosu

TRIBUNA

167

Județul Cluj

3 lei

Revistă de cultură • serie nouă • anul VIII • 16-31 august 2009

www.revistatribuna.ro

Pierpaolo Marcaccio Beuysgeist IIA (1996)

Otinel Veres
Creație și evoluție

Horia Lazăr
Rațiunea, cenzura, societatea

Interviu cu Maria Dan Golban
director al DJCCPCNC

Ilustrația numărului: Pierpaolo Marcaccio

Supliment
Tribuna Educațional Universitaria
Tinerii și literatura de azi

Black PANTONE rosu

Black Pantone 253 U

TRIBUNA
Director fondator:
Ioan Slavici (1884)

PUBLICAȚIE BILUNARĂ CARE APARE SUB EGIDA CONSILIULUI JUDEȚEAN CLUJ

Consiliul consultativ al Redacției Tribuna:
Diana Adamek
Mihai Bărbulescu
Aurel Codoban
Ion Cristofor
Marius Jucan
Virgil Mihaiu
Ion Mureşan
Mircea Muthu
Ovidiu Pecican
Petru Poantă
Ioan-Aurel Pop
Ion Pop
Ioan Sbârciu
Radu Ţuculescu
Alexandru Vlad

Redacția:
I. Maxim Danciu
(redactor-şef)

Ovidiu Petca
(secretar tehnic de redacție)

Ioan-Pavel Azap
Claudiu Groza
Ştefan Manasia
Oana Pughineanu

Nicolae Sucală-Cuc
Aurica Tothăzan
Marc Maria Georgeta

Tehnoredactare:
Virgil Mleşniță
Ştefan Socaciu

Colaționare şi supervizare:
L.G.Ilea

Redacția şi administrația:
400091 Cluj-Napoca, str. Universității nr. 1

Tel. (0264) 59.14.98
Fax (0264) 59.14.97
E-mail: redactia@revistatribuna.ro
Pagina web: www.revistatribuna.ro

ISSN 1223-8546

revista presei culturale

Trei reviste din Ardeal
Familia, Caiete silvane, Mișcarea literară

Claudiu Groza

Plin de tentante texte, pe diverse subiecte şi tonuri, este numărul 6/2009 al revistei orădene *Familia*, condusă încă de poetul Ioan Moldovan – număr care ne-a parvenit, iată, abia acum, însă e musai de consemnat. Primul articol ce atrage atenția e chiar editorialul lui Ioan Moldovan, *Familia 20*, o rememorare uşor nostalgică a celor două decenii postrevoluționare ale venerabilei publicații. Ioan Moldovan aduce un omagiu celor care – în vremuri nu tocmai prielnice culturii – şi-au petrecut ani de viață şi s-au petrecut din viață sub semnul *Familiei*, însă re-constituie şi un manifest editorial demn de reținut. „Într-un atare vertij al prostiei şi al ferocității minciunii, *Familia*, precum orice revistă de cultură care-şi merită titulatura, poate fi, trebuie să fie, este un *locus amoenus*, cum ar zice latinul, un loc plăcut în care cel ce intră *se poate întâlni cu sine şi cu celălalt sub semnul confreriei spiritului* (s.m. Cl.G.)." Sub frumoasa metaforă a poetului se ascunde de fapt o axiomă: viețuirea în cultură este o *supra-viețuire*, din păcate nesocotită de *pălmaşii minții* care îi transformă pe creatori în nişte *supraviețuitori* oarecare.

Tot în *Familia* găsim un savuros – deşi foarte riguros – eseu de istorie literară al lui Al. Cistelecan, *Sorioara lui Coşbuc*, dedicat câtorva poetese ardelence contemporane poetului. Cistelecan trece în revistă producția minor-lăcrămos-romantic-moralistă a versificatoarelor, influențate de Eminescu şi de Coşbuc, pe care-i pastişează conştiincios. Eseul e de citit pe îndelete, cu delicii, şi nu numai ca text de istorie literară, ci mai ales ca temei al unei *sociologii literare* asupra puzderiei de „sorioare" şi „frățiori" din zilele noastre.

Mai consemnez din excelentul număr al *Familiei* evocarea lui Alexandru Vlad despre clasicistul clujean Vasile Sav, ca şi grupajul epistolar Ştefan Baciu-Traian Blajovici, prezentat de Valentin Chifor. Micile mesaje ale poetului exilat tocmai în Honolulu sunt social-convenționale, însă consistența grupajului e dată de câteva ghiduşe poeme inedite, trimise lui Blajovici între 1981 şi 1987, care frapează prin vigoarea limbii româneşti a lui Baciu, plecat din țară încă din 1946. Poetul jonglează ludic cu un vocabular de uimitoare ingeniozitate şi prospețime. Căutați şi citiți.

Un emoționant interviu cu Elly Berkovits Gross publică Ileana Petran-Păuşan în *Caiete silvane*, nr. 7-8/2009. Supraviețuitoare a Holocaustului, de loc din ținutul Sălajului, Elly Berkovits-Gross a devenit un *militant împotriva urii*. Amintirile sale emoționează nu doar prin teribilele fapte evocate – de-acum prin filtrul iertării –, ci şi prin *asumarea* unui trecut zguduitor. La 80 de ani, Elly Berkovits-Gross le vorbeşte încă oamenilor despre primejdia urii: „Ura şi prejudecățile aduc numai înfrângere, nimeni nu iese învingător, în ultimă instanță".

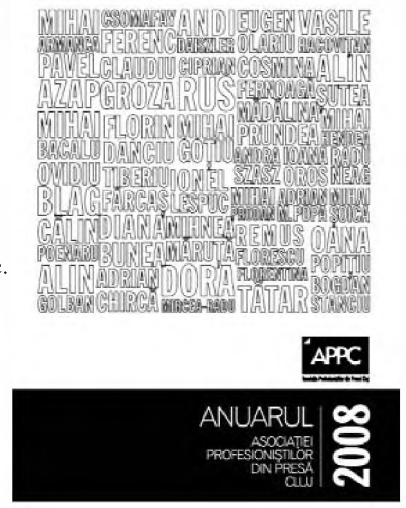
Poetului Cezar Ivănescu îi este dedicat un consistent grupaj (mai mult de o treime din conținutul revistei) în *Mişcarea literară*, nr. 1/2009. Cele 60 de pagini cuprind eseuri critice şi evocări al scriitorului, un interviu realizat de Viorel Ilişoi, din 1997, texte postume şi scrisori ale lui Cezar Ivănescu şi o notă bibliografică, alături însă de câteva poeme inedite şi de un studiu al scriitorului despre *Cel mai iubit dintre pământeni* de Marin Preda, în cheie mistică.

Ce surprinde la unul din poemele reproduse este un anumit ton ludic, prezent alături de cel incantatoriu-imnic ce caracterizează lirica poetului în ultimii ani de creație. Cel mai tulburător poem, încărcat, fireşte, acum, şi de prezumția literar-testamentară, este, probabil, *Jeu d'amour (Clară Lumină)*, nedatat, însă recent, cred, celelalte versuri ale grupajului fiind chiar din aprilie 2008, luna morții lui Cezar Ivănescu. Iată două strofe din *Jeu d'amour*, în selecția mea arbitrară: "!cei ce ucid mă aşteaptă, eu pentru ei sunt ucisul,/ vine acea dimineață care mă va libera,/ tu te întoarce în vis şi preamăreşte doar visul,/ în inimă ți l-am scris doar cu inima mea/ tu te întoarce în vis şi preamăreşte doar visul,/ în inimă ți l-am scris doar cu inima mea! (...) // !cei ce ucid mă aşteaptă, eu pentru ei sunt ucisul,/ vine acea dimineață care mă va libera,/ dacă mă-ntunecă azi de suferință abisul,/ Clară Lumină din inimi nu te-ntuneca,/ dacă mă-ntunecă azi de suferință abisul,/ Clară Lumină din inimi nu te-ntuneca!".

■

Jurnaliştii clujeni au lansat al patrulea Anuar al presei locale

Asociația Profesioniştilor din Presă – Cluj a lansat în 7 august a patra ediție, cea pe anul 2008, a *Anuarului APPC*, publicația reprezentativă a breslei jurnalistice clujene. Anuarul, tipărit în condiții grafice excelente, cuprinde 34 din cele mai bune materiale de presă ale anului trecut, de la reportaje la editoriale şi de la interviuri la anchete jurnalistice. Asociația Profesioniştilor din Presă – Cluj a fost înființată în 2005, ca organizație profesională reprezentativă. În prezent, ea are 31 de membri titulari şi 20 de membri asociați, susținători sau de onoare. Printre semnatarii din *Anuarul APPC* se numără şi redactorii *Tribunei* Ioan-Pavel Azap şi Claudiu Groza.



2
Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

Republica Moldova, o țară suspendată între Est și Vest

George Jiglău

Republica Moldova a trecut, pe 29 iulie, prin al doilea proces electoral din acest an, după cel de la începutul lunii aprilie, marcat de revolta care i-a urmat pe străzile Chişinăului. Acest al doilea ciclu de alegeri a avut rezultate ceva mai optimiste pentru societatea moldoveană, însă situația de la vârful țării este încă departe de a se limpezi. Incertitudinea politică din Moldova trebuie analizată doar în contextul mai larg în care a ființat această țară după căderea URSS-ului, deoarece ea reprezintă doar un simptom al problemelor cronice cu care se confruntă această țară.

Spre deosebire de majoritatea statelor din Europa, care s-au format în istorie ca state națiune, Moldova nu are o istorie proprie. Nimeni nu poate argumenta că ar există o „națiune moldoveană", probabil nici cei care promovează cu încăpățânare ideea unei limbi moldoveneşti nu s-ar încumeta să fabrice o istorie aparte pentru o populație şi pentru un teritoriu ale căror trecut sunt legate intrinsec fie de România, fie de Rusia. Ceea ce numim astăzi Republica Moldova a fost mereu o zonă tampon a Moldovei istorice cu vecinii ruşi, statut care i-a fost conferit şi de delimitarea geografică dintre Prut şi Nistru. Cu toate acestea, până la desprinderea definitivă a teritoriului de România, după cel de-al Doilea Război Mondial, existența Moldovei s-a confundat cu cea a României. Ceea ce se întâmplă în Moldova de 20 de ani rezidă în transformările structurale de mare amploare care au avut loc la nivelul societății din această țară de la încorporarea în URSS şi până la redobândirea independenței. Din acest punct de vedere, Moldova este, chiar mai mult decât România sau decât orice alt stat din regiune, un exemplu uluitor al modului în care 45 de ani pot reorienta complet destinul unei populații.

Am fost întotdeauna de părere că situația în care se regăseşte Republica Moldova ar trebui să îi facă pe români fericiți că locuiesc aici. Starea României nu este deloc roză, însă Moldova este mult în urma noastră. Trecutul URSS-ist a lăsat urme extrem de adânci. Populația de pe teritoriul Moldovei a devenit o societate, în adevăratul sens al cuvântului, influența rusească dovedindu-se decisivă în ruperea conştiinței acelor oameni de România. Procesul de rusificare la care au fost supuşi moldovenii a fost unul extrem de eficient. Limba română vorbită pe teritoriul moldovean a rămas undeva la nivelul începutului secolului trecut, iar limba rusă a devenit practic a doua limbă a țării, aproape toți moldovenii cunoscând-o la perfecție, fie că şi-au dorit sau nu asta.

Dobândirea independenței în 1991 a găsit Moldova suspendată în istorie. Îmi imaginez Moldova în situația măgarului lui Buridan, care, aflat la distanță egală de două grămezi egale de nutreț, nu s-a putut hotărî înspre care dintre ele să se îndrepte, aşa că a rămas pe loc şi a murit de foame. Desigur, Moldova nu a ajuns (încă) la un deznodământ atât de dramatic, însă putem găsi destule asemănări. Putem spune că grămada de nutreț aflată la Est era cea mai puțin dezirabilă pentru moldoveni, pentru că tocmai mâncaseră din ea timp de 50 de ani. Transformarea într-un al doilea Belarus nu era o opțiune pentru Moldova. Pe de altă parte, Vestul însemna pentru moldoveni doar România, de care se simțeau străini. România şi Moldova s-au îndreptat una spre cealaltă cu brațele deschise, ca doi frați despărțiți timp de 50 de ani, bucuroşi să se revadă, care şi-au dat repede seama însă că destinele lor sunt acum mult mai îndepărtate decât se aşteptau. Confruntați şi cu o oarecare rezistență a României la ideea de unire, la care voi reveni, liderii moldoveni au ales să îşi creeze un viitor pe cont propriu.

Din punct de vedere politic, primii ani de după comunism ai Moldovei seamănă cu cei ai României: volatilitate şi fragmentare extrem de mare la nivelul partidelor, un anevoios proces legislativ şi de creare a unei noi constituții, instabilitate economică mare, la care se adaugă şi criza din Transnistria, care a captat mult din energia Moldovei. Totuşi, în primul deceniu de după comunism, această țară s-a aflat într-o situație pe care acum şi-o doreşte: la putere s-au perindat forțe politice anti-comuniste, care favorizau cel puțin la nivel declarativ unirea cu România şi orientarea către Vest. Însă tocmai acel prim deceniu, marcat de orgolii politice, de lipsă de acțiune şi de declin economic au făcut ca populația Moldovei să îşi întoarcă din nou fața către Partidul Comuniştilor şi să îl propulseze în fruntea țării timp de două legislaturi succesive.

La data scrierii acestui articol, negocierile dintre cele patru partide anti-comuniste care au intrat în noul parlament de la Chişinău sunt în toi. Chiar dacă cele patru partide pot, teoretic, să formeze o coaliție majoritară, nu există nicio garanție că ele vor asigura Moldovei un viitor mai bun, cu stabilitate politică şi economică. Comuniştii nu pot fi excluşi complet din joc, este nevoie ca cel puțin opt parlamentari din rândul lor să voteze un candidat la preşedinție propus de opoziție, însă premisa este ca actuala opoziție să cadă de acord asupra unui singur candidat. În plus, România este un exemplu recent că guvernele de coaliție funcționează foarte greu, perioada 1996-2000 fiind foarte asemănătoare cu cea care stă să înceapă acum în Moldova. Riscul major este ca un nou eşec al forțelor „luminate" de la Chişinău să ducă la o nouă deziluzie din partea moldovenilor, de care mai mult ca sigur vor profita tot comuniştii. Practic, doar 5% le-au lipsit acestora la alegerile de pe 29 iulie să îşi asigure un nou mandat în fruntea țării şi e greu de crezut că tinerii moldoveni mai au energia de a ieşi în stradă în acelaşi mod în care au făcut-o după alegerile din aprilie. De aceea, zilele acestea sunt hotărâtoare pentru Moldova, iar liderii opoziției pot fie să pună țara definitiv pe drumul spre democrație, fie să permită îngroparea ei în haos şi deznădejde.

Ce ar trebui să facă România în acest moment? Cea mai sănătoasă atitudine din partea României este una rezervată. De altfel, Ministerul de Externe de la Bucureşti a anunțat deja că va colabora cu orice guvern va rezulta în urma alegerilor din 29 iulie. Riscul vine însă de la Traian Băsescu şi de la ceilalți lideri politici implicați în campania electorală pentru alegerile prezidențiale, care ar putea fi tentați să exploateze sensibilitatea pe care o mai simt încă unii români față de subiectul Republica Moldova, mai ales că este binecunoscută înclinația actualului preşedinte către o apropiere decisivă de vecinii de peste Prut. Nu este exclus că în săptămânile următoare, dacă incertitudinea de la Chişinău va persista şi pe măsură ce se apropie alegerile din România, să asistăm la redeschiderea unor discuții legate de unire.

Acesta este, însă, un fals subiect. Nu am fost niciodată adeptul unirii României cu Moldova. Singurul moment în care aceasta se putea face cu costuri relativ mici era perioada 1991-1992. Acel moment a fost ratat. Pentru Moldova, unirea ar fi o şansă unică de redresare, însă România, răvăşită de propriile probleme, nu este capabilă să integreze acum un teritoriu mult mai sărac, în care populația suferă încă de pe urma procesului de rusificare şi care este afectat încă de un conflict înghețat, cu şanse minime de a se rezolva în viitorul apropiat. O eventuală unire ar provoca o frustrare profundă în rândul românilor, pentru că ei sunt cei care ar trebui să suporte costurile ei. Situația ar fi similară întru câtva cu cea de după reunificarea Germaniei de Vest cu cea de Est. Discrepanțele dintre cele două sunt vizibile chiar şi azi, iar nivelul economic de la care au pornit ele în momentul unirii era mult superior față de cel al României şi Moldovei.

România trebuie să susțină, însă, cu toată forța apropierea Moldovei de Uniunea Europeană, pentru că este în interesul său direct la granițele sale să existe stabilitate. Nu trebuie să cădem însă în capcana sentimentală a unei aşa-zise uniri a României cu Moldova în cadrul Uniunii Europene. Un astfel de discurs a fost practicat de Ungaria şi de maghiarii din România înainte de aderarea țării noastre. Aceasta este însă un soi de palidă consolare pentru un eşec al unirii teritoriale, fără vreo valoare concretă pentru relația dintre cele două state sau dintre maghiarii, respectiv românii despărțiți de granițe. Atât România, cât şi Republica Moldova, se află într-un moment decisiv al relației lor, în care trebuie să accepte faptul că sunt două state distincte şi că relațiile lor trebuie să evolueze din această perspectivă. Putem ajuta însă Moldova, respectând-o ca pe un partener egal, să îşi îndrepte destinul către Vest şi să lase în urmă anii de influență rusă care par să o fi condamnat la înapoiere economică şi socială. Totuşi, schimbarea reală din Moldova nu poate veni decât din interior. De aceea, aceste zile sunt mult mai importante pentru viitorul Moldovei decât revolta temporară din aprilie şi cel puțin la fel de importante ca zilele în care țara şi-a redobândit independența. ■

Black Pantone 253 U

Acuplarea cu moartea

Octavian Soviany

Domnica Drumea
Crize
Bucureşti, Editura Vinea, 2004

Accentele de revoltă şi deschiderea către social caracterizează o bună parte din lirica Domnicăi Drumea (*Crize*, 2004), unde viziunea e, ca la Marius Ianuş, hiperbolică, în tonuri de caricatură enormă sau de pamflet: "Voi credeți în W.C-uri publice în strip tease electoral/ într-un Chippendale cu orientări pedofile/ în interviuri televizate cu libido pronunțat/ din țarcul vostru pomădat cu grijă/ ne rânjiți cu privirea voastră de colaborări fructuoase de/ tratative de discuții la nivel înalt de/ cooperare pe toate planurile de/ perversiune agresiune hărțuire mentală/ de integrare susținută în lumea a treia, în/ pământ/ voi sunteți gașca de la bloc cu grave tulburări psihice/ băieții de cartier într-o criză de epilepsie/ proslăviți maneaua şi inscripțiile obscene" (*Partidului*).

"Antiburgheză", nutrită din frustrare şi resentiment, această lirică denunță, acuză, arată cu degetul, demitizează tabuurile societății consumeriste, transformă imaginile de tabloid în caricaturi "sângeroase": "vino, iubire, cu registrul tău de contabilitate/ cu chiloții tăi de bumbac sută la sută/ fața ta spână duhneşte a aftershave/ nebunule, sclavul meu/ vino, cu cravata ta de mătase/ înnodată frumos ca un ştreang/ cu ofertele tale de sufocare atât de avantajoase// lasă-mă să-ți ling ceafa/ pantofii de piele elegant lustruiți" (*voci ascuțite voci înțelepte în urechiuşele fine*). Mizeria, sărăcia, frigul şi foamea, aspectele deprimante ale cotidianului sunt inventariate scrupulos, iar plăgile societății postdecembriste etalate ostentativ, apelându-se la o retorică a stridenței şi a hiper-expresivității: "şuieră vântul prin oraşul blestemat/ şi-n iarna asta vor muri oameni pe străzi/ în case de carton, vegheați de câini vagabonzi/ fețele oamenilor din metrou au cute dureroase/ însă privirile lor s-au golit ochii nu mai/ spun nimic – stau împietriți în fața iadului/ vântul ne umflă plasele goale/ creierele obosite de aşteptare/ şi-n iarna asta se vor naşte cruci" (*Iarnă*). Scormonind prin ungherele cele mai sordide ale peisajului citadin, descoperind pretutindeni fizionomii contorsionate de suferință, permanent ofuscată (ca odinioară Bacovia) de "crimele burgheze", Domnica Drumea va găsi în *underground*-ul social şi artistic o formă de revoltă şi de protest; în poemele sale marginalitatea este încă sublimă, clocoteşte de patetismul marilor acte de insurgență: "Tu habar n-ai cum îmi izbesc eu capul de geamuri/ şi ce tare mă distrez la chefuri/ cum înghit eu aspirine cu vodcă şi fac pe drogata/ tu nici nu ştii cât de bine dansez eu cu nebunii/ oraşului de care fetele cuminți nu se-ndrăgostesc/ şi ce bine-mi stă mie cheală/ şi cu ochii mânjiți cu dermatograful/ (...) habar n-ai cât de revoltați suntem noi şi ce/ discuții inteligente purtăm/ cât de supărați suntem noi pe viață/ - cele mai strălucite minți ale generației mele// Mă clatin beată pe străzi pustii/ Limbile nopții se întind şi mă sugrumă" (*Tu habar n-ai cum îi izbesc eu capul de geamuri*).

Oripilat de miasmele pestilențiale ale realului şi de *decorumurile* sale mizerabiliste, personajul liric va căuta să se refugieze în alcool, în erotism sau în drog, celebrând lumile mirifice ale "prafului alb": "O ultimă primăvară/ părăsindu-mă/ ca un ultim amant// tu îmi vorbeşti despre țări de heroină/ closete roz unde ne-am putea iubi/ frecându-ne amețiți sexele/ țipând/ ca la un miting în piața victoriei// preşedinții îşi dau limbi,/ clovnul meu/ mâinile lor nu caută fiole/ ei n-au auzit niciodată o curvă beată plângând/ sunt eu/ şi perna mânjită cu ruj// cerşetorii îmi smulg hainele/ clovnul meu/ să fugim departe/ să uităm străzile supurânde mirosul de pişat/ trădările noastre/ vorbeşte-mi despre țara prafului alb/ clovnul meu/ acolo există un saxofon cântând în ploaie pentru noi/ acolo sunt perdele roşii/ acolo voi geme îndelung" (*O ultimă primăvară*).

Ceea ce diferențiază "coşmarurile" Domnicăi Drumea de viziunile, în acelaşi registru hiperbolic, ale lui Marius Ianuş este faptul că la autoarea *Crizelor* panoramele apocaliptice sunt trecute prin filtrul unei feminități ultragiate, care îşi clamează adesea nevoia de tandrețe şi de căldură: "Să nu-i ascultăm pe cei care au prins degete-n menghină,/ pe cei care i-au încolțit pe cei slabi./ Nu tresări când îți aruncă mănuşa lor laşă./ Astăzi rămâi cu mine,/ vom ciocni pahare, vom învăța dansuri vechi.../ Rămâi cu mine, rămâi,/ voi fi tăcută, nu voi mai fi.../ Eu nu ştiu să vând anii noştri pe câțiva arginți" (*Dintre noi doi, fii tu cel puternic*). Dacă poezia lui Ianuş este extrovertă şi histrionică, spectaculară, din lirica Domnicăi Drumea lipseşte gesticulația truculentă, durerea

Pierpaolo Marcaccio *Beuysgeist IIB (1996)*

rămâne surdă, mocnită, mişcarea este aproape permanent una de regresiune, de repliere spre zonele calde ale intimității. Desigur însă că feminitatea care se rosteşte în aceste poeme este una de tip mai special, căci aici sexualitatea nelinişteşte, provoacă angoase şi "crize", este sterilă, condamnată parcă să avorteze la nesfârşit: "mă dor ovarele, mănuşi albe/ de cauciuc aruncă/ un copil la gunoi/ încep să-l caut printre/ legume stricate conserve/ mi se face rău/ în noaptea asta nu-ți mai cer nimic/ țipă femei nebune pe stradă/ țipă trenul nostru cu lilieci şi tampoane/ îmi strivesc sexul/ în ploaie" (*vreau să-mi strângi în palme sânii*). Apropierea carnală are, la rândul ei, aspectul unui supliciu, penetrația se transformă într-un ritual sângeros, într-o descărcare teribilă de bestialitate şi de cruzime: "tu n-ai să simți niciodată, irma/ sexul lui spintecându-ți coapsele ca o/ lamă rece de cuțit/ umerii țintuiți între perne" (*tu n-ai să cunoşti niciodată, irma*). Inhibată, dorința se manifestă difuz, generând o percepție în registru erotomorf; acum poeta personifică, la modul alegoric, trăiri, iar "marginalul sublim" invocat de atâtea ori în poemele sale de dragoste este proiecția antropomorfă a propriilor sale revolte şi resentimente: "îmi desenezi bărbați goi pe sâni/ iubire drogată, cu venele înțepate/ îmi umpli vaginul cu pământ şi alge/ iubire mutilată/ miroşi a bani/ vaginul meu ud miroase a bani// (...) târfe înnebunite îmi ling genunchii/ rânjetul preşedintelui în baruri de noapte/ ochii tăi injectați pândindu-mă din/ secțiile reci de dezintoxicare/ iubire bolnavă/ iubire care-ai încercat/ să te sinucizi/ mi-ai lăsat doar/ inima spălată de valuri albe de chetamină/ şi sexul tău puternic/ tatuat pe glezna mea" (*îmi desenezi bărbați goi pe sâni*). Amestec de pulsiuni destructive şi autodestructive, de agresivitate şi de candoare, bărbatul se identifică astfel, în textele Domnicăi Drumea, cu contestația însăşi, dar se identifică, în cele din urmă, mai ales cu pulsiunea de moarte (de care ține, aşa cum ştim de la Freud, tot ce înseamnă violență şi autoviolență). Iar dacă omul de zăpadă o fascinează erotic pe poeta "crizelor" aceasta se întâmplă tocmai pentru că el reprezintă o mixtură paradoxală de puritate şi moarte: "De câteva zile venise iarna,/ mă gândeam la copii, la fratele meu pe țărmul oceanului,/ la ochii lui albaştri, luminoşi/ cât de singuri suntem pe lume, cât de departe – atunci te-am văzut/ Omul meu de Zăpadă/ (...) atâta timp cât va exista zăpada şi tu vei exista/ curat, senin, aduni în tine ruşinea şi frica şi nevroza mea/ (...) o să murim împreună, Omul meu de Zăpadă,/ eu bându-mi cafeaua ca pe un drog, ascultând vocile/ tu, strălucitor, stăpân al maidanelor nesfârşite" (*Om de Zăpadă*).

Crezând că se iubeşte cu Revoluția, Domnica Drumea se iubeşte astfel de fapt, în frumoasele, foarte frumoasele sale poeme de dragoste, cu moartea, într-o acuplare disperată şi convulsivă. ■

Black Pantone 253 U

Monstrul (de)construit

Moni Stănilă

Radu Vancu
Monstrul fericit
Chişinău, Editura Cartier, 2009

E imposibil, ca după apologul final din *Monstrul fericit*, să nu rămîi în cap cu nicio sentinţă biblică. Întregul volum al lui Radu Vancu ghidează înspre o realitate dihotomică pe care o voi rezuma în următorul citat: „şi-a zis Dumnezeu: să fie lumină! şi-a fost seară şi-a fost dimineaţă, ziua întîi".

Constituit ca un poem amplu, *Monstrul fericit* oscilează între spaţiul solar, încadrat de o teoretizare raţională şi umoristică, de inventare a unui posibil tratat mistic clădit pe revelaţiile etilice, aşa cum se conturează din primul poem al cărţii, *Kapital*: „orice ateu socialist care bea cu nădejde / se transformă, după o anumită cantitate, într-un anarhist mistic"; şi nocturnul – spaţiu al căutărilor înspre dincolo, înspre lumea tatălui, redirecţionat de poemul *Lumea nouă*: „Dar, deocamdată, lumea asta: / lumea care a început cîndva / între unşpe fără cinci şi unşpe şi cinci / în dimineaţa de noiembrie, cu strigătul tău mic (...)".

Volumul apare astfel ca un fel de confruntare sau de combinare a lumilor sugerate de volumele de poezie anterioare ale lui Radu Vancu: *Epistole pentru Camelia* (Imago, 2002) şi *Biographia litteraria* (Vinea, 2006). Adică în timp ce primul volum pare ancorat în diurn, solar, palpabil; cel de al doilea e o anamneză aproape liturgică prin încercarea de a face prezentă figura tatălui prin evocarea trecutului.

Pendularea între cele două spaţii, al montruosului şi cel al binelui suprem – care se traduce în plan uman prin conceptul de fericire – menţin în echilibru poemele unui volum bine construit, care vine să îl înregimenteze definitiv pe Radu Vancu în rîndul celor mai importanţi poeţi ai momentului.

Deşi poetul e (re)cunoscut în general ca un menestrel al epopeelor bahice, în linia lui Ion Mureşan şi nu numai, *Monstrul fericit* atenţionează o dată în plus asupra faptului că alcoolul nu e decît liantul care poate unifica lumile posibile: lumea prezenţei tatălui (pe care poemul *Lumea nouă* ni-l prezintă născut undeva „acolo" de animalul bej cu marsupiu, dar „fericit ca un rege" – acestă fericire fiind de o maximă importanţă pentru simbioza lumilor), sau cea în care există Cami, ce odată cu iertarea aduce convingerea că „de acum se poate iar trăi" (*Cel mai prost om*) transformîndu-le în „cea mai bună dintre lumi" (*Viaţa de proximitate. Dimineaţa*).

Însă, în lipsa alcoolului, seva care dă consistenţă lumii, – aşa cum vedem în eseul *Radu, să asculţi de Cameluţa* – viaţa de proximitate e trăită la limita dintre noapte şi zi, în chiar graniţa lor, seara, cînd ciocnirea dintre ele e puternică, accentuînd distanţa dintre cele două lumi: „(...) mi se face lehamite de prostia mea, / de felul în care încerc să mă împac cu o iubire moartă / torturînd-o pe cea vie" *Viaţa de proximitate. Seara.*

În acest plan, alcoolul rămîne doar firul, chiar dacă sangvinic prin puterea de a lega lumile, care îl poate purta pe poet în ambele spaţii, dar nu lucrul în sine – căutat şi rîvnit, al celei mai bune dintre lumi.

Dihotomia aceasta, a cărei anulare l-ar face fericit şi mai puţin monstru, atrage livrescul poeziei scrise de Vancu, venit la rîndul său ca un suport ce dă consistenţă spaţiului nocturn, simţit adesea ca un mare gol, compus din amintiri şi recompus prin misticismul beţiei – care, ca să fie real, trebuie argumentat (Vincenţiu de Lerin spunea că ceva ca să fie adevărat trebuie să fie crezut dintotdeauna, pretutindeni şi de majoritatea oamenilor – practic, pentru validarea credinţei e nevoie de manifestarea ei geografică, temporală şi socială) prin invocarea anarhiştilor mistici ai tuturor timpurilor şi susţinut – pînă la urmă de ce nu? – de teologia augustiniană şi tomită sau chiar, în extrem, de filosofia marxistă. Se observă însă, că în spaţiul solar, atît cel al beţiilor povestite cu umor, cît şi al diverselor întîmplări (*De anima*), livrescul nu mai e un suport, ci o nevoie de manifestare a unui soi de bună dispoziţie – explicabilă prin consistenţa somatică a mediului în care se mişcă, dar care, în finalul volumului, se întoarce împotriva poetului demitizînd sacralitatea alcoolului. Fericirea bahică se supune lemei personajului erofeevian, care, în drum spre Petuşki, afirmă indirect caracterul iluzoriu al sus-numitei fericiri, devenită – obligatoriu – în zori, vină şi suferinţă.

Din această pricină apologul, căruia prefer să îi spun apologie, trece de la teorii – e drept, de-asemenea livreşti – tomiste, la raţionalismul scolastic al Doctorului Angelic, cu scopul de a anula rolul de sacrament al alcoolului, cît şi pe cel de sacerdot al băutorului, pentru restabilirea ordinii fireşti – acceptată cu un soi de umilinţă şi resemnare, care îi permite să se aşeze confortabil atît înaintea unei invocate divinităţi – care aici se individualizează („În plus, nu voiam să-L trişez pe Cel care mă luase suficient de în serios ca să accepte crucificarea", *Radu, să asculţi de Cameluţa*), cît şi înaintea celei căreia vrea să îi restituie locul şi importanţa în Republică („că din republica dăruită lor / tocmai nevestele noastre iubite mai mult decît votca, / tocmai ele lipsesc.", *Poemul despre elocinţă*).

Astfel *Monstrul fericit* combate ideea că un astfel de volum ar fi doar o poveste despre beţii şi nimic mai mult. Descoperim aici mai degrabă un poem de iubire, o luptă de supravieţuire în istoria personală a poetului. De aceea, dacă spun în final că această carte este mai mult decît o odă bahică, nu e suficient. Cred că e mai corect să spun că este o carte pe care nu aş fi vrut să o ratez. ■

Însemnările de călătorie ale lui G. Mosari

Ion Cristofor

G. Mosari
Almanahul călătoriilor mele
Bucureşti, Editura Sigma, 2009

Avocat de succes în Holon (Israel), G. Mosari a continuat să scrie şi în Ţara Sfântă în limba română. Originar din Bacău, scriitorul publică frecvent în ziarele şi revistele de limbă română ce apar în Israel. O perioadă a editat el însuşi o excelentă publicaţie, *Revista familiei,* împreună cu renumitul gazetar I. Aurescu. Autorul este membru al Asociaţiei Scriitorilor de Limba Română din Israel, care e, ca număr de membri, a doua ca mărime după cea din Bucureşti. Scriitorul evreo-român este unul din cei mai activi susţinători ai activităţii de răspândire a valorilor culturii noastre în Ţara Sfântă.

Înainte de toate, G. Mosari este un excelent autor de proză scurtă, al unor cărţi apărute în edituri româneşti sau israeliene. Recent, G. Mosari revine în ţara de origine cu volumul intitulat *Almanahul călătoriilor mele*. Cea de-a treia ediţie a cărţii este prevăzută cu o succintă, pătrunzătoare prefaţă semnată de Răzvan Voncu. După cum se poate ghici din titlul cărţii, prozatorul adună în paginile acestui volum note ale călătoriilor sale pe cele mai neaşteptate meridiane ale globului pământesc. Volumul însemnărilor se închide cu o secţiune de schiţe intitulată *Întâmplări cu turişti*, o selecţie de schiţe spumoase, pline de vervă şi umor. Neîndoielnic, călătorul are un ochi avid de cunoaştere şi o privire deschisă spre particularităţile locurilor străbătute. Scriitorul parcurge spaţiile cu o neobosită curiozitate intelectuală, cu o dorinţă nelimitată de cuprindere a realităţilor lumii contemporane. China, de pildă, îl impresionează pe scriitor prin nenumărate aspecte ale vieţii de zi cu zi, cum ar fi coloanele nesfârşite de biciclete, un veritabil evantai de culori, din care ochiul privitorului european e sedus mai ales de „dulceaţa chinezoaicelor mignone". Turistul parcurge principalele locuri de atracţie ale Beijingului, vizitând, printre altele, mausoleul lui Mao Tzedun. Constată aici că, „spre deosebire de ruşi şi de alţii", chinezii declară că fostul conducător „a săvârşit nenumărate fapte bune", „scoţându-i din mizerie şi aducându-i la civilizaţie". Reţine şi amănunte picante, cum ar fi prezenţa unui frizer care te invită să te tunzi pe trotuar, în aer liber, dar şi ritualul mesei chinezeşti, descris cu o vizibilă plăcere pentru detalii şi nuanţe.

Scriitorul e fascinat de ţări îndepărtate, exotice, cum ar fi Thailanda, o ţară de care constată că israelienii „sunt atraşi ca de un magnet". Capitala acestei ţări asiatice e o aglomerare de contraste urbane, blocurile înalte învecinându-se cu căsuţe, cu bordeie sau cocioabe mizere. Prozatorul remarcă frumuseţea pieţelor, coloritul viu al tarabelor cu flori, dar şi supracantitatea de pornografie din această ţară săracă, cu oameni atât de civilizaţi, religioşi, „aproape exageraţi în politeţea lor".

Cuba deţine un loc aparte pe harta călătoriilor lui G.Mosari, însemnările din această călătorie făcând obiectul unui volum separat, apărut acum câţiva ani în Israel. Scriitorul vizitează ţara lui Fidel Castro fără prejudecăţi, observând realităţile geografice, sociale şi economice ale acestei ţări comuniste cu o vădită simpatie. Nivelul de trai e „razant cu pământul", dar „în Cuba nu există oameni care n-au locuinţă" sau „loc de muncă". Turiştii sunt transportaţi cu maşini luxoase, localnicii călătoresc în camioane ruginite, în

Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

autovehicule vechi şi hodorogite, pe punctul de a se dezmembra. Cozile sunt ceva familiar, localnicii primesc alimente sau îmbrăcăminte pe cartelă. Dacă peisajul social e colorat în nuanțe destul de sumbre, în schimb geografia Cubei e mirifică, încât scriitorul rămâne cu convingerea de a fi vizitat un „miniglob pământesc". În schimb, o altă țară a continentului sud-american, Argentina, îl impresionează prin gradul înaintat de civilizație, prin frumusețea şi diversitatea construcțiilor arhitectonice din Buenos Aires, considerat un veritabil Paris al Americii de Sud.

Pagini entuziaste dedică G. Mosari parcurilor naționale din Argentina, rezervațiilor naturale şi mai ales spectacolului halucinant al ghețarilor de la frontiera cu Chile. În Peru exultă în aerul rarefiat al înălțimilor pe care sunt situate monumentele civilizației aztece de la Machu Pichu, cu piețe şi temple situate în vecinătatea unei vegetații luxuriante. La Lima scriitorul desenează din câteva schițe peisajul oraşului colonial, cu străzi lungi şi case cu tencuiala căzută, cu copii ai străzii aproape goi, cerşind. Sunt realități familiare, întâlnite şi pe alte meridiane. De altfel, scriitorul evreo-român are mereu nu numai sentimentul de a descoperi necunoscutul, ci şi realități care îi par cunoscute. În New York, în fața aeroportului, aşteaptă zadarnic taxiurile galbene, ce refuză să oprească până când e acostat de indivizi care-i vorbesc în ivrit. Sunt conaționali care au înființat aici societăți de transport. Nu fără uimire, scriitorul constată că ebraica e vorbită şi la Tokio de o societate de creştini protestanți care a înființat un centru de prietenie cu israelienii. Gazetarul se simte pretutindeni acasă, fiind mereu deschis pentru contactele cu semeni întâlniți în aglomerările urbane. La Rio de Janeiro, la Lisabona, la Bruxelles, la Istanbul sau la Moscova are mereu sentimentul de cetățean planetar. Condeiul său alert reține aspectele unice ale civilizației străbătute, dar şi unele derapaje sau ciudățenii. Culoarea locală nu e întotdeauna pe gustul scriitorului-turist. La Bad-Gastein, în Austria, în unitățile de turism nu există nici o altă limbă decât germana: „Pentru o țară turistică cum e Austria, fenomenul mi s-a părut de prost gust sau poate de un naționalism ridicol."

Dacă în Austria relațiile cu oamenii sunt politicoase, „în normele protocolului", scriitorul are bucuria de a descoperi o atitudine caldă, sinceră, prietenească, în Basarabia sau în România. Aici autorul cărții „nu vine ca turist ci ca un cetățean *fabricat* în Moldova", pentru care „țara natală e o casă caldă, primitoare, nu un hotel".

Îmbinând notația directă, pe viu, cu fermecătoare digresii livreşti, spiritul sintetic cu fina observație morală, G. Mosari rămâne un maestru al jurnalului de călătorie, cu nimic mai prejos decât iluştrii înaintaşi ai literaturii noastre. Într-un guvern alcătuit după alte criterii decât culoarea politică, juristul, gazetarul şi scriitorul G. Mosari ar fi putut ocupa cu strălucire un post de ministru al turismului. Modest, se mulțumeşte cu un fotoliu de onoare în breasla scriitorilor de limbă română din Țara Sfântă. ■

cronica traducerii

Traduceri şi traducători

G. Leoveanu

"În viziunea romanticilor,
traducerea este o mărturie supremă."
Walter Benjamin

Problema traducerilor şi a diferențierii translatorilor de traducători a stârnit numeroase controverse de-a lungul timpului şi nu arar s-au elaborat teorii şi principii pe această temă. Traducătorii, considerați uneori doar intermediarii relațiilor interculturale, sunt de fapt creatori de limbă. Ei trebuie să facă o translație de idei şi nu de cuvinte, inspirați de limba din care traduc şi folosind arealul restrâns al vocabularului din limba în care traduc. Nu este suficient ca un traducător să cunoască doar terminologia din vocabularul celor două limbi. El trebuie să fie familiarizat atât cu cultura din care urmează să facă translația cât şi cu tainicele căi de exprimare corectă a limbii în care se face traducerea.

Cunosc, de pildă, o editură, respectabilă din punctul de vedere al intențiilor sale, dar care pune în fața cititorului cărți atât de prost traduse încât e nevoie de un efort susținut şi ades inutil pentru înțelegerea lor. Sunt cărți de o anumită filosofie şi editorii susțin că ele nu pot fi înțelese de oricine. Sunt de acord. Dar... ele nu pot fi înțelese nici de cei care au făcut deja cunoştință cu conținutul cărților respective într-o altă limbă. Nu poate fi înțeles conținutul ideatic al cărții din pricina felului cum sunt folosite cuvintele şi cum este construită fraza în sine. Deci...? Nu oricine care are în față un dicționar şi cunoaşte cât de cât două limbi poate face o traducere validă. Uneori, sau de cele mai multe ori, cuvintele nu pot fi traduse cu echivalentul lor dintr-o altă limbă fără să se denatureze ideea. Iată un astfel de cuvânt: *mădular*. În mod cert acest cuvânt în limba română ne duce cu gândul la sistemului osos. Dar în limba germană cuvântul are şi semnificația de componentă. A folosi în limba română cuvântul *mădular* când e vorba de suflet sau spirit (ca şi componente ale ființei umane) este de-a dreptul hilar (iar pentru cei ce au considerație pentru ideile expuse, chiar revoltător). Pentru a fi traducător nu ajunge să cunoşti doar termenul echivalent dintr-o altă limbă. Trebuie să cunoşti şi greutatea pe care o are cuvântul în cadrul limbii respective. Mai apoi e nevoie şi de o bună cunoaştere a topicii frazei şi a soluțiilor (foarte generoase) de a conferi şi o oarecare *muzicalitate* textului. Poate că expuse doar teoretic lucrurile par neimportante, dar când iei o carte în mână, şi lectura ei devine imposibilă, poți să fii aproape sigur că este vorba de un traducător neavizat.

Despre câtă atenție trebuie să aibă traducătorul la greutatea cuvântului în limba din care traduce şi limba în care traduce pot să dau un exemplu mai puțin literar, poate chiar vulgar, dar cu care te poți confrunta la o adică traducând un roman din maghiară în română. Iată o astfel de expresie: *a fekete fene...* Pentru *fene* nu există echivalent în niciun dicționar, *fekete* înseamnă negru; tradusă expresia (populară, de altfel) ar fi *dracul negru*, ceea ce bine-nțeles n-are niciun sens şi nici nu sună bine în limba română (ca şi în cazul sufletului ca *mădular*). Corespondent în limba română pentru această expresie (ca greutate) este *mama dracului*. În mod clar nu există nicio legătură între cuvintele conținute de cele două expresii, dar ambele au acelaşi sens, aceeaşi valoare, aceeaşi greutate în limbile respective. Există şi un exemplu invers. Cum s-ar putea traduce în altă limbă expresia românească *ce naiba*. *Naiba* nu are corespondent lexical dar... este exact acel *fene* din limba maghiară. Pentru că şi în maghiară se foloseşte expresia *mi a fene* cu sensul de *ce naiba*. Numai că în română tot nu poți spune: *naiba neagră*.

Am inserat aici aceste mici observații pentru a-mi justifica revolta față de cei care cred că ajunge să cunoşti cât de cât o limbă străină ca să poți deveni traducător, sau ca să-ți dai cu părerea despre traducerile altora. Desigur, şi un bun traducător poate greşi uneori; sau aceeaşi carte sau frază poate fi tradusă perfect în mai multe feluri. Este chiar necesar să se reia traducerea operelor importante, deoarece însăşi tonul şi semnificația textului se schimbă de-a lungul timpului, iar prin procesul firesc de evoluție al limbii se schimbă şi limba maternă a traducătorului.

Dar lăsând în urmă aceste mici divagații tematice şi tristețea provocată de ceea ce nu este bine făcut, voi trece la vestea îmbucurătoar că mai există şi buni traducători.

Mi-a căzut deunăzi în mână, cu totul întâmplător, o carte care mi-a atres atenția în primul rând pentru impresia pe care o face coperta. Copertă din carton gros, policolor, grafică atrăgătoare, deloc extravagantă, sobră, foarte bine gândită. Titlul ei *Szabadulas a gettobol* (*Eliberarea din getou*, editura Ab-Art, 2008). O răsfoiesc şi descopăr că e vorba de o carte de poezie românească tradusă în limba maghiară. Circumspectă fiind cu traductibilitatea poeziei româneşti într-o limbă cu topică, accent şi mod de exprimare atât de diferit, citesc aproape cu teamă prima poezie. Surpriză. Nu-i găsesc niciun cusur. Traducerea urmează originalul asigurându-i supraviețuirea stilistică şi ideatică într-un mod cât se poate de natural. Cartea a devenit astfel incitantă. Am citit-o din scoarță-n scoarță, am comparat unele poezii cu originalul şi am purces cu plăcere şi fără teamă la citirea celui de al doilea volum intitulat *Egy zacsko cseresznye* (*O pungă cu cireşe*, editura Ab-Art, 2009) în traducerea aceluiaşi Balazs F. Atila.

Prima remarcă în urma lecturii este aceea că cel care a tradus aceste poezii trebuie să fie el însuşi poet. Şi ca poet, a reuşit în mod ideal să stabilească raportul intim al celor două limbi, una față de cealaltă, prin modalități care vizează caracterul eterogen al tuturor limbilor. (Căci, a fost stabilit demult, prin cercetări lingvistice şi literare, că limbile nu sunt străine unele de altele, ci înrudite între ele a priori prin ceea ce au de spus, dincolo de toate relațiile istorice.)

Traducerile aici menționate nu tind prin esența lor ultimă la asemănare cu originalul, ci spre o transformare benefică prin mijloacele de esprimare specifice limbii maghiare. Originalul românesc nu este mutilat ci supus unor schimbări necesare pentru supraviețuire în alt spațiu cultural. Totodată, mijloacele de poetizare specifice limbii române sunt preluate cu abilitate de traducător spre îmbogățirea procesului de evoluție a limbii maghiare.

Cu alte cuvinte, prin traducere, originalul

6 Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

înregistrează o creştere într-o atmosferă nouă, în timp ce atmosfera limbii în care s-a făcut traducerea se primeneşte cu elemente noi, specifice limbii din care s-a tradus. Este, de asemenea, remarcabilă strădania traducătorului de a reda în propria sa limbă răsunetul, muzicalitatea, pe care o are poemul în original şi capacitatea sa de a găsi o limbă a adevărului, în care tainele gândirii să fie păstrate înafara oricăror contradicţii. Cu alte cuvinte traducerea reuşeşte să înlăture deosebirile dintre cele două limbi şi, pe de altă parte, paradoxal, le accentuează conştientizându-ne de faptul că în altă limbă se vorbeşte şi se gândeşte într-un mod distinct. Este acesta un paradox specific actului de translaţie prin care *"lumea ni se prezintă când ca o colecţie de eterogenităţi, când ca o suprapunere de texte"* (Octavio Paz).

Dar, dincolo de considerentele lingvistice, surprinzătoare şi lăudabilă rămâne chiar ideea de a realiza o antologie a poeţilor contemporani români în limba maghiară... tocmai în Slovenia (?!). Editorul celor două volume – pe care le-aş numi, excepţionale – este Balazs F. Atila, adică însuşi traducătorul poeziilor.

Ar fi un demers lung şi inutil să analizez felul în care domnia sa a reuşit să redea spiritul poeziei româneşti în general şi al fiecărui poet în parte. Mi-ar fi de asemenea greu să aleg din cele 40 de nume din primul volum şi cele 20 ale celui de al doilea câteva spre exemplificare. Dar pot afirma că, prin selecţia de autori pe care a făcut-o, Balazs F. Atila se dovedeşte a fi şi un foarte bun cunoscător al culturii române, deoarece în paginile antologiei sale se regăsesc poeţi consacraţi din toate zonele ţării. Poemele acestora sunt selectate de traducător cu mult bun gust, nu după popularitatea pe care o au în limba originală, ci după posibilitatea de a fi valorificate la maxim în limba maghiară. Este, de asemenea, remarcabil şi felul în care Balazs F. Atila reuşeşte să dea dovadă de fidelitate în redarea textului folosindu-se totodată de foarte multă libertate în modalitatea de a face acest lucru. Prin capacitatea sa de a despovăra traducerea de sensul greu şi străin, de a face ca factorul simbolizant să devină simbolizatul însuşi, Balazs F. Atila atinge cu fiecare poem punctul culminant al unui bun traducător: realizează de fiecare dată un poem asemănător, dar nu identic, cu cel original. În cazul de faţă e vorba nu de unul sau câteva poeme ci chiar de un şir important de poeme cărora a reuşit să le imprime aceeaşi valoare în limba maghiară pe care o au în limba originală.

Prin intermediul traducerilor şi, implicit, al traducătorului, cele două limbi se integrează unei societăţi universale în cadrul căreia toţi oamenii se aud şi se înţeleg pentru că în limbile lor deosebite ei îşi spun aceleaşi lucruri. Se conferă pe această cale încă o dată garanţia unităţii spirituale a omenirii, iar demersul editurii AB-ART, condusă de editorul şi traducătorul Balazs F. Atila, reprezintă un pas hotărât de europenizare culturală pentru care merită aprecierile, felicitările şi toată gratitudinea noastră. ■

comentarii

Mircea Dinescu.
Din realităţile unui contemporan

Corina Boldeanu

Catalogat adesea drept poet inclasabil, mai mult modernist decât „post", mai degrabă modernist târziu decât „neo", Mircea Dinescu a publicat, în intervalul 1971-1989, nouă volume de poezii salutate cu efuziune de critică, volume ce i-au acordat autorului, la acea dată, statutul de copil teribil al poeziei româneşti. Importante în peisajul literar al perioadei atât pentru noutatea tonului, cât, mai ales, pentru efervescenţa lui, poeziile lui Mircea Dinescu, pe care astăzi puţini l-ar mai suspecta de sensibilitate lirică, se dovedesc încă a fi elemente esenţiale ale literaturii esopice scrise la noi sub comunism. Născute sub zodia metaforei şi a alegoriei, creaţiile armoniei şi îndrăznelii adolescentine au evoluat, în cazul său, pe firul roşu al ironiei, pierzându-şi treptat arsenalul subversiv şi plăcerea (necesară) pentru camuflare, pentru a ajunge în 1989 – cu aportul interviului din *Libération* – să-şi „exileze" nu doar mantia disimulării, ci şi, la domiciliu, propriul autor. Altfel spus, opera sa poetică a suferit, în intervalul amintit, un proces de liberalizare a mijloacelor, constând în substituirea exprimării indirecte a ideii cu cea directă până în punctul în care trecerea de cenzură a anumitor poezii a devenit incomprehensibilă. Modificările mijloacelor au secundat însă modificările viziunii poetice, reperabile la nivel tematic în general şi la nivelul raportului eului liric cu realitatea pe care o descrie, în particular.

Lumea artistului... în tinereţe

Bazat pe capacităţile fiinţei de a percepe şi de a reprezenta acţiuni şi relaţii care o implică şi mai ales stări şi evenimente care o claustrează, acest raport degajează soluţiile pe care instanţa poetică le găseşte pentru a face posibilă exprimarea traumelor individuale într-o epocă totalitară în care „capriciile, (...) fiind ilogice şi umorale, îngăduie aberaţia şi arbitrariul, (...) excepţiile şi excesele care, deopotrivă, terorizează"[1]. Lăsând, în ceea ce priveşte primele două volume dinesciene, impresia unei lumi ce „rodeşte pe un cântar", realitatea eului poetic pare a fi una descriptibilă în termeni de apăsare şi de limită a suportabilului. Drept urmare, după ce a deschis seria unui lung şir de mărturisiri mascate, toate centrate pe ideea de echilibru fragil, destructibil la cea mai mică (eventuală) mutare greşită, exemplul lumii ce „rodeşte pe un cântar" se vede completat de indiciile lumii pe dos, aceea în care, în absenţa oricărei autorităţi spirituale ori morale, moartea se manifestă cu meschinărie.

Rănit de ipostazele groteşti ale realului, tânărul poet dă dovadă de o *„conştiinţă socială în stare de alertă"*[2] ce duce la intruziunea, pe alocuri, în opera poetică, a eului biografic, intervenţiile de acest tip, în spatele cărora se poate ghici persoana socială, dând totodată impresia unei poezii sincere, născută din cea mai naturală nevoie de comunicare. Transfigurate artistic însă, mărturiile omului devin mărturisiri ale eului care, dindărătul unui decupaj în zid, percepe realitatea exterioară în termenii unui desen absurd al unui creator orb, lipsit de orice putere vizionară. În acest context, conştient de faptul că „nu-i apa tulbure adâncă / cum nu sunt îngeri fiii blonzi" (*sens interzis*), poetul cultivă confuzia dintre *a fi* şi *a părea* şi constată divizarea societăţii între visători, oameni simpli şi conducători („şi ne visăm ba prinţi, ba cerşetori / pe când cei mulţi dorm surâzând sub blide / iar restul mai înalţă piramide / toţi sub cortina putrezilor nori", *spectacol*), în timp ce regele-bici îşi continuă reprezentările de forţă în peisajul burgului părăsit de Dumnezeu, unde subiectul colectiv aşteaptă să adoarmă sorţii. Se conturează astfel ideea unui destin independent de puterea divină şi care nu mai poate fi oprit decât, eventual, accidental. Că în aceste condiţii divinitatea nu mai este decât umbra unei amintiri pierdute este un fapt evident ce atenuează surpriza abordării zeflemitoare a instanţei supreme. Cu toate acestea, în poezia de început, Dumnezeu n-a murit definitiv; el este doar „veşted" iar prezenţa lui e una banală: „Crist pe cruce are pernă şi cearşaf" (*Hidalgo*). Mai mult decât atât, orice simbol creştin e instantaneu deconstruit, coborât în stradă, în unica dimensiune de acum posibilă – cea a umanităţii decăzute.

Parte integrantă şi, simultan, excepţie a acestei umanităţi, poetul profită de izolarea-i caracteristică pentru a descrie exteriorul, identificat prin excelenţă cu spaţiul citadin (oraşul sau, mai ales, burgul) închistat şi dezolant în care oamenii se mişcă, aproape automatizat, într-un dezinteres total faţă de propria lor condiţie, metafora ochelarilor de cai fiind, în această privinţă, sugestivă: „trecem pe străzi mai mult în goană / mai mult cu ochelari de cai" (*Sens interzis*).

De cele mai multe ori, lumea exterioară e privită printr-o fereastră închisă, printr-un pahar de sticlă sau prin elemente distorsionante mai puţin comune care îmbină vegetalul cu percepţia – este cazul apariţiei mărului ca ochean în poezia cu acelaşi titlu – „ca un ochean pun mărul la ochi şi privesc nordul". Aceste particularităţi ce ţin de o opţiune poetică a organizării spaţiului revelează totodată o calitate specială a sensibilităţii auctoriale care pune accentul pe procesul interiorizării lumii prin privire. Într-o poezie cu valoare de artă poetică precum *de aceea cânt*, poetul se vrea orb: „De aceea cânt ca să-mi justific plânsul / pântecul maicii mi-e demult străin / dar orb aş vrea şi fericit într-însul / să cad sub gheara somnului. Amin."; în asociere cu simbolul recurent al pleoapei, dorinţa de orbire măr-

→

Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

turiseşte, de fapt, nevoia continuă de autoprotecție a privirii, dusă până la anulare în scopul privării de suferință. Toate acestea confirmă existența unui eu liric hipersensibil la lumea exterioară, un eu care aderă prin privire la suferința comună şi o interiorizează, dar care e nevoit să anuleze la un moment dat acest contact copleşitor, în vederea supraviețuirii sale interioare.

„Vai visătorule stârvule dulce (...) / deschizi fereastra pleoapa te strânge" îşi va spune sieşi eul liric în *balada visătorului* scoțând în evidență aceeaşi reacție dureroasă la imaginea panoramică ce se oferă spre contemplare, punct începând cu care toate ipostazele poetice vor putea fi puse în seama raportului de incluziune pe care ființa îl stabileşte, mai mult involuntar, cu realitatea.

Privitor ca la teatru

Odată cu mutația de sensibilitate impusă de volumul *Proprietarul de poduri* (1976), eul nu mai poate fi însă strict delimitat de spectacolul exterior; el nu mai priveşte pe fereastră şi nici nu mai pretinde protecția privirii la contactul cu peisajul. Oscilând pe o scară de la indiferență la cinism, el fotografiază bâlciul lumii numai din unghiurile care îi permit servirea propriei cauze, aceea a demistificării realității şi a recuperării purității pierdute la nivel de conştiință, cel mai adesea prin intermediul ironiei, fiindcă, „dacă ironia fragmentează totalitățile sufocante sau de o solemnitate ridicolă este pentru a instala în locul totalității rigide o totalitate ezoterică, invizibilă, fundată pe puritate"[3]. Nici sentimentul său în fața tabloului haotic ce i se înfățişează nu mai coincide cu anxietatea inițială, ci se exprimă mai degrabă prin elementele subordonate de către Nicolae Balotă procesului de înstrăinare a omului, şi anume „apatie, (...) răceală indiferentă, sceptică şi (...) cinism"[4]. Alienarea ființei nu e aici o consecință a haosului cu care te confruntă o societate capitalistă, ci a absurdului regimului totalitar ce impune realității o situație-matrice, al cărei punct de sprijin sunt incongruențele de orice fel.

Astfel, se constată că noua poziție a eului față de lumea în care, în primă fază, indivizii erau conduşi de biciul absurdului sublim, este acum cea ironică. Adoptând o viziune de ansamblu, ironistul atacă pe de o parte manifestările „tiranului" („şi ce manierism, / ce ironie dulcissimă, / să-l vezi de-o sută de ori pe April scamatorul / şi asta să se numească vârsta zeilor...", *Vârsta zeilor*), iar pe de alta descrie spațiul de rezonanță al demonstrațiilor de teroare. Este, întâi de toate, un topos atipic dominat de industrie şi privat, firește, de natură, situație care aduce uneori instanța poetică în fața unei invocații înduioşătoare, dar negreşit ironică la adresa divinității: „Unul sărută cu duioşie caloriferul / altul bagă-n priză boschetul de trandafiri / oh auziți cum se depune fierul / în oasele copiilor subțiri /(...) / stele rulante cară grâu-n soare / limbile ceasului se coc şi cad, / Doamne-al maşinilor mai ai răbdare, / lasă bătrânii noştri să are / măcar prin moarte cu-n plug de brad" (*Flug de lemn*). Uşor de reperat în aceste versuri este melanjul de natural şi obiectual care merge până la sugestia încremenirii ființei sub greutatea concretului, a materialului, idee pe care eul o reia alteori în descrierea propriei persoane („gâlgâie oraşu-n mine", *Scrisoare medievală* sau „în seara asta automobilul îmi intră în haine", *Cuplu*). Când luptă cu reificarea, poetul se mai declară şi „frate cu iarba când se înalță zgura / industriei pe coamele de cai" (*Ghilotina romantică*) în încercarea, probabil, de a rezista „veacului înnebunit şi patruped" (*Zeii asfixiați*). Nelipsite din „portretul" societății, aluziile la bestiar sunt cultivate cu mizâ dublă: pe de o parte ele alimentează alegoria făcând posibilă exprimarea indirectă a decadenței umane, pe de alta valorifică tema înstrăinării de natură reuşind să producă cititorului senzația anormalității dezlănțuite: „după bătălii / (...) / țăranul mulge capra îndrăcită a civilizației / (...) / iarba e scoasă la licitație / păunii sunt interzişi pentru indecență / zilele ca nişte vite se umflă de retorica măcelarilor / pielea leului sperie un copil dar nu izgoneşte / musca guralivă (...)" (*Uneori*). Anomalia dă naştere unor imagini contrariante în care organicul fuzionează cu anorganicul excluzând însă întotdeauna spiritualul; în plus, „peste tot, tropii semnalează convertirea spiritualului în biologic sau mecanic şi vestesc uzurparea rangului, a atributelor spiritului, substituirea insemnelor, adică impostura biologicului şi mecanicului"[5], fapt ce-l aduce pe individ în ipostaza de spectator care „vrea", dar „nu poate": „Aş vrea să ies cu plugul prin oraş / cât este veacul încă bun de arătură / dar mă izbeşte zilnic peste gură / mâna de ghips din somnul celor laşi" (*În piața unde plâng maşinării*). Pentru că nu poate acționa, eul poetic se limitează deci la a descrie realitatea biologico-mecanică („Vaca paşte oarbă printre linii / trenuri moi şi călători distrați", *Revolta instrumentelor*) fără a se sustrage nostalgiei spiritualității pierdute („casele curg domoale arbori se strâng în piețe / din fostele biserici sar voievozi şi plâng, / cine să-i mai oprească cine să-i mai învețe / mersul printre tramvaie cu miorlăit nătâng?", *Tablou în cădere*); privirea lui rămâne prizonieră tramvaiului-conservă (*Psalmul bețivului*) şi aluminiului fabricii de coniac care umileşte biserica (*Căutătorul de semne*), în timp ce peste toate plouă var (*Psalmul bețivului*). Ca ultim nonsens, după ce, dezgustat, i-a avertizat pe ceilalți să nu se lase pradă iluziilor („nu vă bucurați / nu ninge / scuipă deasupra noastră plictisiții din paradis"), eul mai face totuşi, în poezia *Ruginind*, efortul de a invoca divinitatea: „De ce n-ai tu dulcea inconştiență a nebunului / să tragi cu o sfoară oraşele înspre crânguri? / mări poluate vor bate din valuri / migrând către stele pure". Rezultatul e inerent interpelării: „Am văzut în cimitirul de maşini îngerul ruginind". Refuz simbolic de revitalizare, tăcerea divinității condamnă creația la o existență metalică şi limitată. În replică, umanul care mai străbate doar prin vocea poetică se angajează în lupta sfidării, divinitatea trebuind (deşi anihilată ideologic în realitatea empirică) să îşi suporte propria moarte şi în realitatea poetică. Ea e supusă atitudinii disprețuitoare a unui eu pentru care e mult mai uşor să braveze în fața unui Dumnezeu veşted, decât în fața sistemului care i-a proclamat moartea. Prin analogie însă, ridiculizând absența divinului, insul se revoltă şi împotriva celor ce au provocat-o, poziția lui oscilând între denunțarea abandonului şi melancolia salvării pierdute.

Inclinând mai degrabă spre cea de-a doua, instanța poetică dezvoltă tematic, pe baza senzației declarate de închidere „în burta tovarăşului", complexul lui Iona, ca modalitate de salvare din fața torentului de nedreptăți cu care se confruntă. Astfel, luând poziție față de realitatea exterioară dominată de zeii de beton, poetul se refugiază în animale pentru a compensa natura pierdută: „când ți-e dor de fân să intri-n cai"(*Pumnal împodobit*), „e cald cantr-o vacă" (*Şansonetă*), „ascunde-te în rinocer" (*Dispariția unui figurant*).

Alteori, mizează pe adaptarea complexului lui Iona la lumea vegetală, în exclusivitate la motivul cartofului, reluat frecvent. Poetul simpatizează cu cartoful, element de consum şi simbol al vieții îngropate, în care se regăseşte uneori ca într-un microunivers subteran exclusivist („Chiriaş mutat din of în of / m-aş retrage-n vechiul meu cartof, / dolofan şi gureş şi scârbit / de tramvai de scripeți de cutit, / de inel de zgomot şi de uşi / de decor de cor de corcoduşi, / lampă îngrăşată cu amiezi / o să-i torc cau un motan în miez / şi-o să-i beau răcoarea cu un pai / ca-ntr-o ceainărie la şanhai, / să îmbătrânesc sub coaja lui, / a cartofouniversului", *Înc-o dată cartof*) sau ca într-o comunitate civilă îngropată de vie („Cu călcâiele destul de mov / o să intru şi eu în cartof / nu mă şterg de preş nici de ziar / intru ca un porc imaginar / zvânt cinci halbe nu mă uit la bani / iese fum din scripci şi din țigani / ca dintr-o maşină molotov, / saltă-n coajă veselul cartof / sfârâi şi eu ard ca un fitil / în cartoful moale şi civil", *De trei ori cartof*).

Cât despre retragerea în sticlă, ar fi de menționat, în primul rând, faptul că aceasta e anunțată în cadrul volumului *Proprietarul de poduri* (1976), reluată sub o cu totul altă formă în tematica exilului propusă de volumul cu acelaşi nume (*Exil pe o boabă de piper*, 1983) şi amintită ulterior într-una din poeziile din *Rimbaud negustorul* (1985). Debutând sub forma unei invective la adresa contemporanilor blazați, metafora închiderii în sticlă readuce în prim-plan imaginea terenului secat în care corabia e aşteptată în absența mării: „voi ați continua liniştiți / să cultivați în locul dragostei de aproape / morcovii pentru supă / din trufie pieptenându-vă femeile cu dinții / din orgoliu punând greşelilor cozi de păun / prin ceața cântecului nu ați vedea / cum mă retrag în sticla golită de vin ca un mesaj / pentru vremuri îndepărtate / aşteptând un vapor / în oraşul acesta / unde marea nu mai există" (*Mesajul unui naufragiat*). Însă mesajul naufragiatului trebuie să ajungă la destinația lui viitoare, aşa că eul poetic decide: „nouă - mii de ani mă retrag în vasul cu spirt / să aştept apariția acestui poem" (*Fapt divers 1900*). Falsă promisiune, căci toată ambiția renunțării la implicare nu poate face față îndoielii. Poetul se vede, în cele din urmă, compromis de pericolul nesiguranței, aşa că nu-i mai rămâne decât resemnarea în funcția de nebun al corabiei sociale: „într-un vas cu spirt / v-aş fi putut întoarce spatele pentru totdeauna / dar pe nu ştiu ce căi oculte / a lipăit îndoiala în urma mea / şi iată-mă azi ca nebunu-n corabie / rugându-mă „dă-mi Doamne-o corabie" *(...)* "(*Mică ceremonie la îngroparea unui submarin dintre cele două războaie*). Dacă incertitudinea izolării se datorează sau nu unui spirit de adeziune la drama cotidiană nu se poate decât presupune. Balanța înclină însă către această ipoteză datorită „exilului" despre care critica literară constată: „exilul acesta nu-i o retragere din realitate, e doar retragerea luptătorului în sine, necesară tocmai pentru o mai dreaptă şi mai limpede apropiere a realității"[6]. Retragerea înseamnă, în acest caz, participare profundă la spectacolul exterior mai bine contemplat de la distanță, căci „în mod paradoxal, răspund cel mai bine evenimentelor în desfăşurare tocmai cei care trăiesc detaşați de imediatul concret. Ei văd, înțeleg şi apreciază realitatea mai limpede. Este aşa pentru că ei sunt mai liberi şi mai bine situați în lume"[7]. Aşadar, astfel situat, ca un „nebun ascuns în burta umflată-a caterincii" (*Peisaj cu actor ambulant hălăduind prin nesfârşitele mațe ale câmpiei*), poetul dezvăluie o nouă latură a complexului lui Iona, una a „cuprinzătorului cuprins", eul refugiat fiind, întâi de toate, el însuşi loc de refugiu: „înfometat dau o raită prin gări / şi-mi umplu burta cu trenuri", „blestemat să fiu primul bărbat cu o femeie în pântec" (*Trăsnet de primăvară*) etc.

Cobor la prima!

Deşi simptomatică pentru raportul subiectului liric cu realitatea imediată, ipostaza îngurgitării ce jalonează toată creația de maturitate a lui Mircea Dinescu prezintă, odată cu publicarea volumului *Moartea citeşte ziarul* (1989), un recul semnificativ la nivelul recurenței în poeme şi, simultan, o schimbare de direcție. Cel mai radical dintre toate

8 Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

volumele sale, *Moartea citeşte ziarul* uzează nu doar de un vocabular interzis de cenzură, ci şi de o forţă expresivă rară, care mai şchiopătează totuşi de pe urma epicizării versurilor în volumele anterioare. Cu toate acestea, impactul acestei cărţi, a cărei publicări nu a fost posibilă în România decât după căderea comunismului, este dat de transformarea ironiei în sarcasm, acesta fiind, practic, punctul în care conştiinţa morală a autorului recurge la sfidarea esteticului, în favoarea eticului. Tot acum, perspectiva asupra lumii se modifică şi, odată cu ea, şi imaginea „cuprinzătorului cuprins", care nuanţase fenomenul eschivării fiinţei în faţa pericolului şi jocul alternanţei deciziei şi indeciziei de reacţie.

Poetul este parte integrantă a unei lumi pictate de mâna reumatică a divinităţii, o lume pe care nu o mai filtrează prin privire ca în creaţia de tinereţe şi nici nu o mai studiază de pe poziţii privilegiat-protectoare, ci pe care, cunoscând-o de această dată din interior, o refuză: „Istoria parcă ne duce-n burtă / şi parcă a uitat să ne mai nască / preafericiţii cu privirea scurtă / sorb borşul dogmei ce le plouă-n bască, / făcând spre lucruri zilnic reverenţe / căci cine ştie ce episcop doarme / în polonic, în coşul pentru zdrenţe, / în ţevile acestor triste arme / unde Nebunul îşi cloceşte crima / şi ne omoară fiindcă ne iubeşte, / când ne e foame desenează peşte, / câns vine frigul arestează clima, / opriţi Istoria – cobor la prima / opriţi la staţia Doamne-Fereşte"(*Doamne-Fereşte*).

Fronda asumată, refuzul oricărui compromis şi exercitarea libertăţii de exprimare sunt elemente ce se subsumează refuzului de apartenenţă la o realitate ingrată, condiţionată istoric. Deşi târzie pentru atitudinea profund iconoclastă a poetului, luarea de poziţie survenită acum este, totuşi, rodul unui proces complex de gestaţie a ideii şi de dozare a reacţiilor, deplasarea accentului de pe estetic pe etic fiind reperabilă în cazul unei atente priviri asupra operei poetice dinesciene între 1971 (anul debutului) şi 1989 (anul căderii comunismului). În evoluţia ei pe această axă cronologică, poezia lui Mircea Dinescu devine tot mai angajată în relaţie cu realitatea pe care, numind-o fără ocolişuri, o refuză.

Stabilind el însuşi un salt de la candoarea nemulţumirii iniţiale la revolta finală asumată, poetul redă nu doar variaţiile lumii care îl condiţionează, ci, mai ales, modulaţiile imaginii acestei lumi în funcţie de modificările sale interioare. În ultimă instanţă, utilizând parcă tehnica romanescă a oglinzii purtate de-a lungul unui drum, el exprimă conflictul conştiinţei individuale cu constrângerile istorice şi, finalmente, succesul acestei conştiinţe care nu-şi revendică schimbarea sistemului obtuz, ci simplul fapt de a nu se fi lăsat pe deplin dominată de acesta.

Note:

1 Sanda Cordoş, *Literatura între revoluţie şi reacţiune*, ediţia a II-a, Ed. Biblioteca Apostrof, Cluj-Napoca, 2002, p. 144.

2 Petru Poantă, *Radiografii*, vol. II, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1983, p. 58.

3 Vladimir Jankélévitch, *Ironia*, trad. de Florica Drăgan şi Vasile Fanache, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1994, p. 83.

4 Nicolae Balotă, *Lupta cu absurdul*, Ed. Univers, Bucureşti, 1971, p. 12.

5 Eugen Negrici, *Introducere în poezia contemporană*, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1985, p. 78.

6 Laurenţiu Ulici, *Literatura română contemporană. Promoţia '70*, Ed. Eminescu, 1995, p. 83.

7 Doina Cornea, *Faţa nevăzută a lucrurilor (1990-1999). Dialoguri cu Rodica Palade*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, p. 19.

■

incidenţe

Raţiunea, cenzura, societatea

Horia Lazăr

Definind cenzura, în spiritul analizelor lui Kant din *Conflictul facultăţilor*, ca pe o „critică ce dispune de forţă", în care *dreptul* de a cenzura e indisociabil de *puterea* de a o face (1), Jacques Derrida explorează simultan aspectele ei instituţionale şi funcţia ei filosofică, de critică interioară a raţiunii. Subliniind faptul că cenzura se manifestă doar acolo unde există spaţiu public şi centralizare de tip statal (cenzura ecleziastică medievală, exercitată în sînul universităţilor de teologi, se desfăşura în structuri cu caracter statal), filosoful refuză să o identifice cu forţa represivă, care „interzice". Pentru el, funcţia de cenzurare e înscrisă în însăşi noţiunea de „instituţie" (orice instituţie cenzurează), inclusiv în regimurile democratice şi liberale în care cenzura de stat e foarte redusă dar în care dispozitivele şi discursurile de interzicere, reprimare, marginalizare, depreciere, descalificare şi delegitimare sînt suprapotenţializate (2). Legată de finitudinea omului şi de posibilitatea erorii ireparabile, problematica cenzurii, ca remediu impus slăbiciunii umane *din exterior,* îmbină reflecţia asupra răului radical cu cea asupra universităţii ca spaţiu în care acesta poate fi gîndit cu instrumentele raţiunii. În acest sens, Kant legitimează raţiunea de stat ca raţiune cenzurantă în interiorul universităţii şi în persoana filosofului, universitatea fiind singurul loc în care acesta, scos de sub puterea statului, se poate exprima în maniera unui cenzor, *lipsit însă de orice mijloc de constrîngere*. Ca funcţie necenzurabilă a gîndirii, filosofia se va mulţumi *„să spună* fără să facă [ceva], să enunţe adevărul fără să dea vreun ordin, să-l formuleze *în* universitate şi *nu* în afara ei" (3).

Făcînd din părţile „cunoaşterii superioare" (teologia, dreptul, medicina, 4) un obiect de examen şi de critică – nu propriul ei conţinut -, filosofia dobîndeşte o structură topologică aparte. Instalat în cercul exterior cu cea mai mare cuprindere, ce le înveleşte pe celelalte trei, filosoful, „maestru în raţiunea pură", e în acelaşi timp o prezenţă panoptică ce acoperă cu privirea întregul cîmp al cunoaşterii, căruia facultăţile superioare, arată Kant, „trebuie să-i accepte obiecţiile şi îndoielile expuse public" (5). Subiect individual *situat* într-o materie (filosofia), filosoful e totodată un subiect ce *predă* raţiunea pură. El „predă fără a transmite cunoştinţe" *(„il enseigne sans apprendre"),* în afara oricărei tradiţii, deoarece prin el filosofia devine un act, nu un conţinut. Ca „legislator al raţiunii" *(magister)* el e o absenţă cu putere de organizare; graţie lui, caracterul ştiinţific al cunoaşterii se manifestă sub forma organicităţii sistemice, prezentată în *Critica raţiunii pure* prin imagini ale corpului animal căruia creşterea nu îi adaugă nicio parte, dezvoltîndu-le pe cele existente şi păstrînd proporţia dintre ele.

Maestru absent, filosoful-cenzor al lui Kant nu poate produce obiecte de predare ci doar enunţuri, fraze şi discursuri critice privind „cunoaşterea scopurilor esenţiale ale raţiunii umane" (6). Fără loc instituţional, atopică, raţiunea critică se exprimă în discursul metafizic, al cărui spaţiu de evoluţie e facultatea inferioară, şi care se manifestă ca „un cenzor fără forţă publică [care] îşi exercită cenzura, eventual, împotriva cenzurii de stat [...]: cenzura raţiunii, în serviciul raţiunii şi nu împotriva ei" (7).

Trebuie oare să vedem în elogiul derridean al cenzurii ca act al raţiunii filosofice un risc de autocenzură? Va sfîrşi oare cenzura, ca exerciţiu critic al raţiunii îndreptat, la nevoie, împotriva puterii care o legitimează în sistemul ei ca pe o „facultate inferioară", să se întoarcă împotriva sa? Admiţînd oarecum enigmatic că există o problemă a „celei mai bune cenzuri", Derrida leagă indisolubil exerciţiul raţiunii ca cenzură de finitudinea fiinţei umane: „În cazul fiinţei finite cenzura nu e niciodată ridicată. Avem doar un calcul strategic: o cenzură împotriva alteia" (8). Războiul cenzurilor, evocat în trecere de Derrida în textul său din 1985, ne pune în faţa extinderii spaţiului de manifestare a dexterităţilor Anastasiei în zilele noastre.

În seria de „cărţi negre" din ultimii ani, consacrate printre altele comunismului, prostituţiei, psihanalizei, Revoluţiei franceze, cenzura nu putea rămîne neilustrată. Cartea ei neagră, apărută în 2008 la editura Le Seuil (9), inventariază domeniile în care pătrunde şi modalităţile flexibile, uneori inedite, în care se exprimă.

Practicată iniţial de instanţe de stat sau legate de puterea de stat, cum arată Derrida, cenzura actuală e pusă în funcţiune tot mai mult de organisme private, asociaţii, grupuri de presiune, ligi de apărare şi promovare a minorităţilor. Înscrisă într-o logică a precauţiei, a prevenirii riscurilor şi catastrofelor, naturale sociale sau individuale, cenzura se privatizează, generînd într-o spirală a neîncrederii, a suspiciunilor şi a panicilor colective efecte de destructurare socială. Rezerva suportului paternalist (retragerea statului, a bisericilor) e în acelaşi timp dovada neputinţei şi a duplicităţii puterii politice. Discreditată, aceasta renunţă la capacitatea de a cenzura prin forţă lăsînd să acţioneze în locul ei, pe cale juridică, organizaţii ce pretind că apără valori publice. E bine cunoscută, în Franţa, acţiunea convergentă a grupurilor politice de extremă dreaptă şi a asociaţiilor catolice integriste. Deturnînd semnificaţia rasismului, acestea agită sperietoarea „rasismului anticreştin" (10), reluat în ecou de activismul islamist, care a introdus în mass media noţiunea de „rasism antimusulman" cu ocazia publicării celor douăsprezece caricaturi ale lui Mahomed în septembrie 2005 în Danemarca (republicate, din solidaritate, în ianuarie 2006 în Norvegia şi în februarie în Franţa, 11). Respingînd confuzia dintre respectul datorat credinţelor şi libertatea de exprimare a artiştilor în cazul caricaturilor lui Mahomed, justiţia franceză nu a ezitat însă să-l condamne pe generalul Paul Aussaresses pentru apologia torturii şi justificarea masacrelor în timpul războiului din Algeria într-o carte publicată în 2001. Protejat de amnistie, fostul coordonator al serviciilor secrete franceze din Algeria a fost condamnat pentru delict de presă (apologia şi justificarea torturii împotriva inamicului înarmat) – recunoaştere implicită a caracterului de crime de război a torturării algerienilor.

Black Pantone 253 U

Mulțumită mass mediei avem, de acum, și un „rasism muncitoresc" (12). În ianuarie-februarie 2009, sub lozinca „locuri de muncă britanice pentru muncitori britanici", folosită inițial de politicienii de extremă dreaptă protecționiști, au avut loc în Anglia greve „sălbatice" de amploare, în condițiile unei legislații antisindicale dure. Preluînd unități industriale britanice, o întreprindere italiană i-a concediat pe muncitorii autohtoni înlocuindu-i cu alții, italieni și portughezi, neafiliați niciunui sindicat. Mînia concediaților, îndreptată împotriva patronatului care a exploatat inegalitățile de încadrare și remunerare în condițiile deschiderii pieței europene a mîinii de lucru, a fost prezentată de mass media britanică și europeană ca o acțiune xenofobă, naționalistă și rasistă. Utilizarea de către patronat a unei categorii de muncitori (străini, lipsiți de drepturi sociale și mai slab plătiți) împotriva alteia (britanici competenți și bine plătiți în virtutea acordurilor salariale dintre patronat și sindicate) a fost instrumentalizată mediatic prin reinterpretarea tendențioasă a faptelor, conexiuni arbitrare, cenzurare a informațiilor (13) și curse întinse greviștilor (14), Replică a delocalizărilor de activități productive, procedurile opace de transferare a unor drepturi antreprenoriale permițînd reducerea costurilor de producție constituie, în ambianța neoliberalismului și a dereglării programate a pieții, un ferment de instabilitate și un risc major de explozii sociale. Cît despre noua „uniune sacră" în care partenerii sînt oamenii politici, întreprinzătorii și mass media ce încearcă solidar, prin dezinformare, să acrediteze teza xenofobiei celor ce nu fac decît să-și apere locurile de muncă, trebuie să ne temem ca, grație lor, ficțiunea să nu devină realitate (15).

Dezangajarea statului ca organ de cenzură apare uneori în intervenții puțin „fierbinți" ale puterilor publice. Printr-o manevră contestată de unii jurişti, legea Évin din 1991, ce urmăreşte restrîngerea libertății *de comunicare* în publicitatea pentru alcool și tutun, exclusă din sălile de cinematograf și de pe posturile de televiziune, încredințează inițiativa plîngerii asociațiilor implicate în aceste acțiuni – organisme private invitate să se constituie victime. În lupta împotriva tabagismului și în fața presiunii producătorilor de țigări, guvernul a atacat inițial, pe cale ocolită, nu *publicitatea* unei mărci anume ci *propaganda* în folosul produsului în globalitatea lui (publicitatea făcută țigărilor *prin intermediul* sporturilor mecanice, de exemplu cursele de automobile). Şireteniei legislatorului i-au răspuns însă, în cascadă, încercări subtile sau provocatoare de deturnare a semnificației publicității. Invocînd libertatea de exprimare a umoristului, revista „Entrevue" a făcut în 2001 publicitate deschisă unei mărci de țigări, însoțind-o de textul „Atenție, fumatul produce cancerul *de anus*" (!) [s.n.]. Judecătorii nu s-au lăsat însă păcăliți, arătînd că intenția satirică nu se îndrepta împotriva obiectului reprezentat sau a producătorilor de tutun ci, insultător, împotriva cititorilor mesajului, printre care se numărau și magistrații. Negustînd ironia, aceştia au condamnat revista pentru publicitate ilicită (16).

Prin juridizare, cenzura dobîndeşte accente aparte și se extinde, asemenea unei investiții profitabile ce aduce prosperitate întreprinzătorului. Definiția proprietății intelectuale ca „incorporală", despărțită de suportul ei material, face ca proprietarul unei opere de artă (tablou, manuscris, fotografie, statuie) să nu fie titularul drepturilor de autor. În acest fel, operele protejate de dreptul de autor nu pot fi înstrăinate fără acordul acestuia, care-l cenzurează pe cel ce i-a cumpărat opera. Cît despre cele din domeniul public, ce pot fi consultate și folosite de oricine, proprietarul lor poate impune un „drept de acces" (de exemplu fotografierea sau filmarea în condiții care să nu dăuneze operei) – drept care, în cazul muzeelor, e formulat de proprietarul operelor, nu de organizatorul expunerii lor (17). Prohibitiv, dreptul de acces interzice fotografierea locurilor publice (gări, stadioane, aeroporturi, muzee, parcuri, clădiri administrative), legîndu-se de dreptul la imagine, pe care legea îl aplică persoanelor dar și bunurilor. Sînt protejați de aceste prevederi nu doar sportivii, artiștii, personalitățile publice și persoanele obișnuite ci și proprietățile, imobilele, iahturile și... animalele domestice (18).

Privatizarea cenzurii prin sancțiuni economice validate juridic (în cazul publicațiilor sau al produselor audiovizuale interzicerea - foarte rară -, eliminarea unor pasaje, plata de amenzi sau despăgubiri, inserarea de rectificări, suspendarea) introduce indirect autocenzura, practicile „politic corecte", redactarea silită a unor „coduri etice" și deontologice ale meseriei (ca în industria cinematografică a anilor 1930) – elemente pe care sofisticarea tehnologiilor le amplifică. În prezent, China e cel mai impresionant laborator de cenzură prin tehnologii de înalt nivel. De esență politică, cenzura chineză filtrează prin consemne, operațiuni private ale unor „intermediari tehnici", reglaje și bariere informatice informațiile sensibile privind Taivanul, Tibetul, drepturile omului. De exemplu, platforma de bloguri Typepad, o întreprindere privată, își rezervă dreptul de a bloca accesul oricui la informații la simpla cerere a unei terțe părți, în absența oricărei decizii judiciare: o democratizare a cenzurii prin privatizare tehnologică decomplexată (19).

Însuşindu-şi propria marcă ca pe un drept de autor, întreprinderile cenzurează comunicarea și organizarea sindicală a salariaților. Solicitîndu-le „loialitate" sub amenințarea voalată a concedierii, patronatele la interzic acestora folosirea sau exhibarea mărcii în acțiuni de contestare socială (manifestații, greve), făcînd să treacă protestele împotriva *politicii* întreprinderii drept o denigrare a *produselor* ei, susceptibilă de a-i diminua vînzările: un dispozitiv pervers și eficient de angajare a responsabilității civile a protestatarilor, deveniți, printr-un rafinament juridic, autori ai pagubelor și prejudiciilor suportate de întreprindere.

Crearea unui „spațiu public confidențial" în punctele de distribuire a presei în care raionul adulților e rezervat produselor pornografice sau în programele de televiziune în care semnalizările tot mai complexe (20) decupează plaje de vizionare potrivite cu vîrsta telespectatorilor pune problema „fragilității" psihologice a tinerilor, a legăturii dintre imaginile și actele violente, a cauzelor criminalității juvenile și, îndeosebi, a justificării prescripțiilor ca mijloc de prevenire a delincvenței. Lăsînd la o parte interferențele dintre artă, violență, imoralism și erotism dus pînă la pornografie în opera lui Sade, a lui Gide, a poeților și pictorilor suprarealiști și expresioniști, a lui Bataille, Artaud sau Houellebecq, sociologi de prestigiu precum Durkheim și Bourdieu au demonstrat că nu există violență în sine, și că actele violente se datorează unor variabile sociale (șomajul, marginalizarea, singurătatea, discriminările, excluderea), nu frecventării unui anumit gen de imagini. În acest sens, cenzurarea imaginilor trebuie însoțită de o educare prin imagini corespunzătoare vîrstei tinerilor (imagini bune în locul celor rele), fără de care rămîne, în termenii lui Bourdieu, o simplă „politică a percepției" standardizată și etatizată, sau o normativizare psihologică dăunătoare producției artistice.

Note:

(1) Jacques Derrida, «Chaire vacante: censure, maîtrise et magistralité», în *Du droit à la philosophie*, Paris, Galilée, 1990, p. 352.

(2) *Ibid.*, p. 354.

(3) *Ibid.*, p. 352 [subl. Derrida].

(4) Concepția kantiană a universității distinge «facultățile superioare» (teologia, dreptul, medicina), legate de puterea de stat pe care o reprezintă, de «facultatea inferioară» (filosofia), în care adevărul se exprimă *fără a acționa*.

(5) Citat în Derrida, p. 359.

(6) *Ibid.*, p. 369.

(7) *Ibid.*, p. 370.

(8) *Ibid.*

(9) Emmanuel Pierrat (dir.), *Le livre noir de la censure*, Paris, Seuil, 2008.

(10) Tactică încununată de succes întrucît între 1981 și 1999 extrema dreaptă, adusă în fața justiției de patruzeci de ori, a cîștigat treizeci de procese. (Caroline Fourest, Fiametta Venner, «La religion», în *Le livre noir [...], op. cit.*, p. 207).

(11) Publicate și în Egipt la o lună după apariția lor în presa daneză, caricaturile incriminate nu au trezit niciun ecou. Pe de altă parte, caricaturistul care îl reprezenta pe Mahomed purtînd un turban-bombă publicase anterior și caricaturi "antisemite" (steaua lui David atîrnînd de o bombă), și acestea neluate în seamă de mass media (*ibid.*, p. 222). Cît despre urmărirea îm justiție pentru «rasism» a săptămînalului «Charlie Hebdo», care republicase caricaturile pentru a reafirma libertatea de exprimare a artiștilor și a jurnaliștilor, ea a fost oprită.

(12) Seumas Milne, «Des grèves «racistes» au Royaume-Uni?», în *Le monde diplomatique*, 663, juin 2009, p. 8.

(13) În 2 februarie 2009, un muncitor britanic declara pe postul de televiziune BBC: «Nu putem lucra alături de ei», referindu-se la noii angajați. Fraza a fost cenzurată; versiunea ei nedifuzată era: "Nu putem lucra alături de ei *din cauza segregării care ne desparte*" [s.n.].

(14) Încercînd să-i provoace pe manifestanți, jurnaliștii unor tabloiduri ce filmau desfășurarea grevei le-au sugerat să se fotografieze alături de drapelul britanic!

(15) Seumas Milne, art. cit.

(16) Flore Masure, «La santé», în *Le livre noir [...]*, p. 314.

(17) Emmanuel Pierrat, «Les formes de la censure», în *Le livre noir [...]*, p. 36.

(18) *Ibid.*, p. 37.

(19) Florent Latrive, «Les nouvelles technologies», în *Le livre noir [...], op. cit.*, p. 111 și urm.

(20) Proliferarea delirantă a semnalizărilor ce însoțesc programele de televiziune, jocurile electronice și produsele audiovizuale, solicitate de asociații de părinți și religioase, și-a găsit încoronarea în legea din 5 martie 2007 referitoare la prevenirea delincvenței juvenile, ce prevede obligativitatea semnalizărilor pe ambalaj dar și pe produs, sub amenințarea închisorii și a unor amenzi grele. Pentru legislatorul-cenzor producătorul de benzi desenate violente e agent de dezintegrare socială prin violența tinerilor ce le vizionează, pericol ce poate fi conjurat prin... semnalizare (Magaly Lhotel, „L'autocensure", în *Le livre noir [...], op. cit.*, p. 77).

■

Black Pantone 253 U

Moldov - scrisori către Geo Bogza (I)

Ion Pop

Dintr-un fond de corespondență cu Geo Bogza, achiziționat de domnul Dragoș Stăncescu, prin bunăvoința căruia am publicat, nu foarte demult, în România literară, *și un număr de scrisori inedite ale lui M. Blecher către același destinatar, tipărim aici cele douăzeci și două de mesaje ale lui Moldov (Marcu Taingiu, 1907-1966), adresate prietenului său în anii când apărea revista de avangardă* unu *(1928-1932).*

Cum se știe, Moldov a fost co-fondatorul, la Dorohoi, al acestei importante publicații avangardiste, alături de concitadinul Sașa Pană. Relația cu Geoıge (Geo) Bogza s-a stabilit tot pe filieră „unistă". Foarte tânărul poet Bogza - avea atunci douăzeci de ani - începuse să editeze la Câmpina, din ianuarie 1928, revista Urmuz, *cu colaborări și ale celor care, din aprilie 1928, sunt prezenți și în* unu. *Invitat, încă în prima carte poștală, să colaboreze și el la* unu, *în termeni foarte protocolari, Geo Bogza va fi apoi una dintre figurile majore ale grupării amplificate la București în lunile următoare. Foarte repede, limbajul devine amical-afectuos, iar Moldov trece la confesiuni, așa cum se vede deja din a doua scrisoare, datată 24 noiembrie 1928.*

Tânărul care va meıge, în micile sale proze umoristic-absurde, foarte aproape pe urmele lui Urmuz - cum comentam în numărul trecut al revistei - dezvăluie o fire în fond sentimentală, de om ce trăiește frustrările unui izolat în târgul său de îndepărtată provincie, constrâns la activități prozaic-lucrative. Este, însă, și o fire independentă, cu o doză de nonconformism în contrast cu ținuta, prin definiție cuminte și gravă, a unui mic comerciant, obligat să înfrunte de timpuriu greutățile vieții. Nu alta era, de fapt, nici situația prietenului Sașa Pană, medic militar, care evada, paralel, din propria cazarmă lăuntrică, în scrisul ce se voia eliberat de orice regulamente și convenții.

Fără să aducă mari revelații privind istoria avangardei din anii '30, mesajele lui Moldov către Bogza evocă expresiv ceva din atmosfera acelor ani de frondă juvenilă, în care autorul Jurnalului de sex *(1929) se impune printre cei mai reprezentativi scriitori avangardiști. Mult mai modestul dorohoian îi întâmpină inițiativele publicistice cu admirație (încercarea de a continua apariția revistei* Urmuz, *dispărută după cinci numere, în iulie 1928), aplaudă ieșirea de sub tipar a poemelor din 1929, se solidarizează cu el atunci când este atacat în presă sau condamnat în știutele procese pentru a fi atentat la bunele moravuri, rămâne de partea lui și în „cazul Voronca", adică în momentul când prietenul comun, Edy (de la Eduard Marcus), este eliminat din gruparea „unu", sub pretextul că își publicase* Incantațiile *din 1931 la o editură oficială, „Cultura Națională". Geo Bogza se opusese acestei excluderi, iar Moldov îl aprobă. Regăsim în această corespondență și ceva din umorul autorului* Liniilor frânte, *în rarele momente de destindere, evocate fugar.*

În transcrierea textelor, am respectat grafia cu î, utilizată consecvent de Moldov până în 1931, când e atent la schimbarea regulilor ortografice impuse de Academie. Am păstrat și unele particularități de exprimare - de exemplu pluralul cari, al pronumelui relativ, forma a ceti, a verbului ș.a.

I.

Dorohoi, 8 VI. 928

Prietene Bogza,

„Unu" a primit şi s-a bucurat la primirea lui „Urmuz" (Rugăm a ne trimite încă un exemplar din No.1 şi câte 5 numere din cele ce vor apare, spre a le pune în vânzare, trimițându-vă costul la primire.)

Ceea ce vă rugăm mai mult - din parte-ne, şi-n numele prietenuilui Gh. Dinu -, este colaborarea Dvs.

Manuscrisele le puteți trimite la oricare din redacții. Astăzi vă expediem 2 numere din „Unu" No.3.

O strângere de mână,
Moldov
Voie bună,
Saşa Pană

II.

Dragul meu,

Îți răspund cu o promptitudine - nefirească la mine - pentru că de la început mi-ai fost drag. Sînt aceste scrisori ale mele către tine o fereastră prin care mi-e drag să privesc, sînt aceste scrisori nişte desacumulări de gînduri, note de fiecare zi, care, vai!, e aceeaşi pe aici. În acest fund de țară m-am azvîrlit, din datorie pentru familia mea, după ce am vegetat 4 ani la Bucureşti, unde am fost *unul* din miile de funcționari ai Capitalei. De la 12 ani, atmosfera tîrgului îmi compresa dorințile. La 16 ani am terminat cu succes mediocru gimnaziul luând capacitatea - (ce cuvînt ca oglindă) - am plecat cu un bagaj de iluzii la Bucureşti. Imediat, lupta pentru pîine. Cîte umilinți şi cîtă durere în aceste umilinți Dar, eram masiv şi lupta pentru existență - ce banalitate - m-a înăsprit. Spectator seismograf am fost. Multe lucruri am învățat. Am cunoscut şi am dorit să cunosc tot ce e omenesc şi tragic în viață. Păstrez corespondența pe care am avut-o cu o prostituată - neposedată de mine! - şi care a fugit din iadul casei de toleranță. E acesta cel mai mare lucru pe care l-am făcut în viața mea. De-abia am împlinit, în ziua 16-a a acestei luni, 21 de ani.

Anul trecut am avut nefericirea să-mi moară - în urma unei operații de apendicită - inteligența diamantină pe care o veneram: *tatăl meu.* Am părăsit Capitala şi m-am întors în oraşul acesta sec ca un ecou, spre a putea din cîştigul meu să întrețin: bunica, mama, sora şi un frățior de 12 ani. Am reuşit. Muncesc mult. Omul de afaceri Marcu Taingiu e mai tare ca Moldov. Mă posed grijile şi gîndurile afacerilor. Doar noaptea, cînd am timp, citesc. De scris, scriu rar. Cu greu mintea şi creierul se spală de prozaic. Am agenția de asigurări a soc. „Agricola", diferite reprezentante a vreo 5 fabrici, mai ales din Bucureşti, pentru județele Dorohoi şi Botoşani, voiajînd, o dată sau de două ori pe săptămînă, prin micile orăşele din aceste județe. Cîştig binişor. Nimic de prisos, totuşi. Mai am grijă de sora mea, care trebuie să se mărite în cursul acestei ierni. Îți închipui ce nevoi şi ce muncă să astupi nevoile. Mai cetesc poloboace şi scriu petiții.

Dar sînt un optimist incorigibil. Câteodată, sarcasmul e o destindere a nervilor mei. Şi atunci fetele din tîrg cari, toate mă cunosc, îşi fac sînge rău. Ce fel de om sînt, că dragostea nu mă încîntă? Ar vrea să le iubesc, căci am 1.80 m. înălțime, un spate de matroz, o mînă viguroasă şi un obraz fotogenic. Mă port cum vreau eu şi nu sînt cavaler. Nu mă parfumez şi nu port batiste de mătasă la buzunărel. Nu țin seama de convențional şi-s mojic cîteodată. Această dîrzenie îmi face rău de multe ori, dar nu salut deputații şi comisarii.

Oare retina ta va reține aceste slove, toate?
Eu îți aştept scrisul, îți zic frate şi te sărut,
Moldov
Dorohoi, 24 X. 928

III.

Dorohoi, 25 XII. 1928

Iubite Bogza,

Răspund, de-abia acuma, scrisorii tale pe care am primit-o împreună cu articolul. Îți mulțumesc.

Astăzi a venit Saşa din Bucureşti, aducîndu-mi noutăți de-acolo, căci pe-aici sînt ca într-un bîrlog.

Într-una din ultmele seri, la 1 după miez de noapte, am făcut o plimbare cu sania pe străzile deşerte ale oraşului. De mult n-am mai respirat un aer mai înviorător ca-n seara aceea. De ce, cînd mergi cu sania, ți se pare că eşti un copil? De ce bucuria e aceeaşi ca acum 10-12 ani, cînd, cu burta pe sanie, scoboram vertiginos dealurile?

Îmi pare rău că nu pot veni acum iarna prin regiunile tale, unde trăieşti ca Robinson Crusoe.

Cum te dai în scrînciob acum de sărbători? Petreci? Care bucurie îți rupe arterele, care îți gîlgîie sîngele, îți mîngîie sufletul şi îți sărută carnea?

CARE?

Eu nu mai simt nimic din bucuriile cari altădată mă exaltau şi-mi lingeau aventurile. N-am decît 21 de ani şi mă simt bătrîn: nu pentru că am trăit viața, ci boxez necontenit cu ea. Cap de familie: volan, căpitan de vapor în furtună, sîn cu lapte şi atlet.

Ce să-ți mai scriu?

E prea trist!

Frate, te sărută,
Moldov

IV.

Iubite Geo,

Îți trimit un manuscris dinamic, din seria de mici „celule" cari sînt prefața unei proze din viața bordelurilor, pe care o voi scrie mai încolo, cînd voi fi mai liniştit.

Sînt pastile comprimate, a căror diluare o voi încerca mai încolo, împreună cu propriile mele dureri şi ale imensului cortegiu de nenorociți cunoscut mie în cursul celor 4 ani, cît m-a posedat Capitala.

Încă n-am liniştea şi seninătatea ca să pot face ceva. Poate... cu timpul...

Tu ce faci? Când iese URMUZ în lume? Când vei tăia boaşele acestui veac?

Scrie-mi mai mult.

Cu drag,
Moldov
10 I. 1929

V.

Dorohoi, 21 II. 1929

Iubite Geo,

Am primit cele trei cablograme, mie trimise. Eu ți-am scris. Cred că înzăpezirile au avut un rol important.

Îți trimit fărîme de suflet pentru izbîndirea reapariției lui URMUZ.

Îmi trebuiesc cîteva zile pentru a pune la punct ceva pentru tine.

La Buştenari, priveşti prin găurile cerului? Aderca în „Bilete" a întrebat, eu răspund.

Ce e Dumnezeu? Un bătrîn capricios, cu barbă.

Black Pantone 253 U

Unde locuieşte? Întrebaţi morţii.

Cum am face să-l vedem noi pe el? Trecînd pe cea-lume.

IZBÎNDĂ! HIP-HIP-URAAAA

Moldov

A fost la tine Saşa?

VI.

23 III. 929

Iubite Geo,

Am primit scris[oarea] ta. Îţi mulţumesc pentru bunăvoinţa cu care vrei să mă posezi în primul spectacol al lui URMUZ.

Saşa va fi mîne aici şi-i voi comunica dorinţa ta.

Cînd vii pe aici?

Revista o poţi trimite la Dr. T. Răileanu, un om inteligent, doctor, şi Avocat Carol Segall, un prieten al nostru, dorohoian (?).

Cu drag, Moldov

VII.

Dorohoi, 3 V. 1929

Iubite Geo,

Ultima ta scrisoare m-a găsit cu 3 zile mai tîrziu, deoarece am fost în voiaj.

Scrisoarea ta anterioară o fi în pălăria vreunui factor turmentat şi acuma de bucuria sărbătorilor.

Dragă Geo, sînt extrem de ocupat acuma, căci sînt cap de familie şi singura mea soră tebuie să se mărite şi-ţi închipui ce cap am. Nu e de mirare ca la 21 de ani s-am păr alb. Nu pot să scriu nimic, afară de scrisorile mele de afaceri. Nu citesc nimic, afară de scrisorile idioate ale firmelor pe cari le reprezint.

Saşa n-a mai fost de o lună pe-aici, aşa încît sînt complet izolat.

şi-mi pare rău:

sînt *„femei"* în boredeluri,

sînt suflete între scîndurile odăilor,

bat inimi în corpuri murdare,

şi iubire în strîngeri libidinoase,

orizonturi în povestea fiecăreia,

Durere pretutindeni.

Este: FELICIA, ANITTA, SILVYA, ŞTEFFY,

FELICIA: De unde a venit? Nu ştiu. Se iubeşte pe sine pentru alţii. Micuţă şi subţire, se frînge pentru 2 poli.

ANITTA: Cu bărbia într-o cicatrice, cine i-a supt sîngele? Are carne moale ca o blană şi ochii în care chiuie cazaci beţi.

SILVYA: Serveşte de stîlp electric, e urîtă, bătrînă şi totuşi are peşti.

ŞTEFFY: Ce mîini albe are; pe fiecare deget inele şi iubeşte cîntînd cu voce sugrumată cîntece rutene. Ah! Geo! Cînd voi fi sărac şi singur?

Nu, păcătuiesc. Iartă-mă, Doamne!

Moldov

VIII.

Iubite Geo,

Cartea ta a fost pentru mine o surpriză din cele mai plăcute. E de neegalat bucuria şi – sincer ţi-o spun – emoţia pe care am avut-o tăind filele cărţii tale.

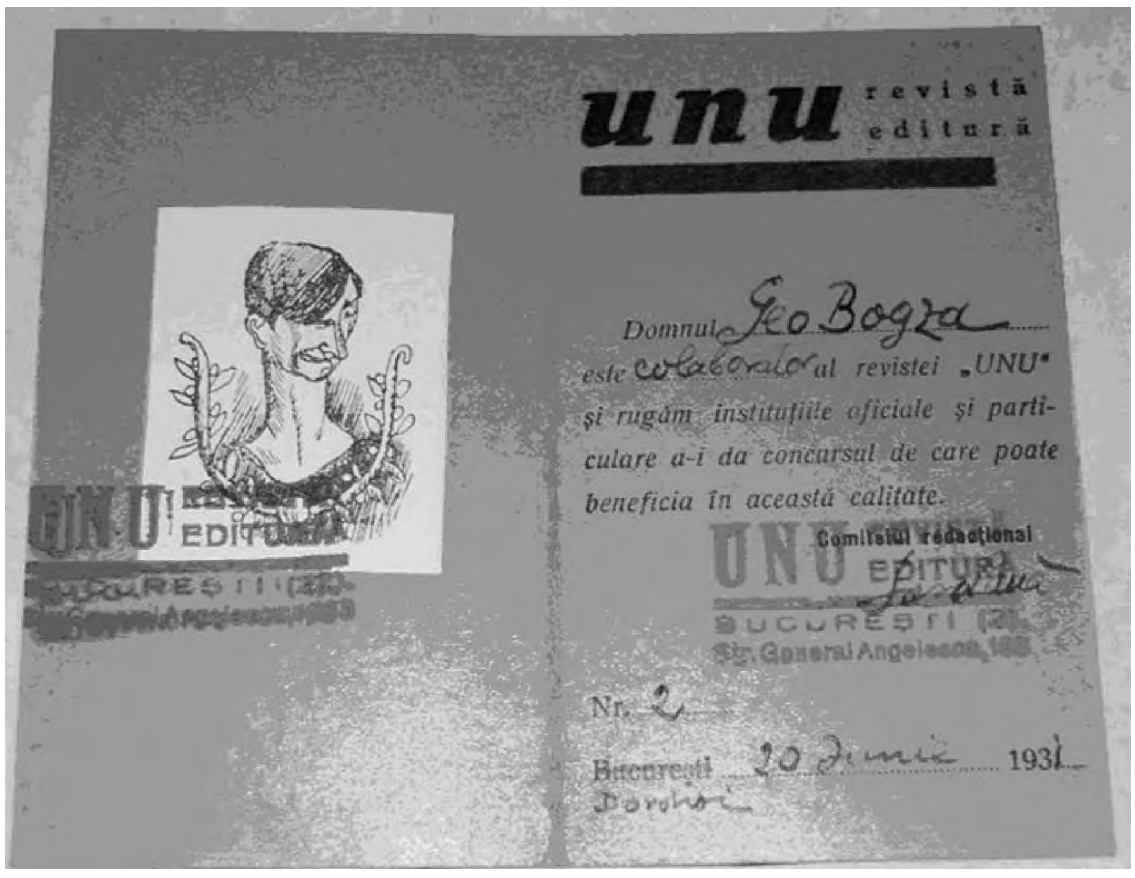
Se cunoaşte în aceste poeme ale tale frămîntarea de fiecare zi a cărnii, flagelarea dorinţelor închise în carne, nisipul fiecărui simţ adunat în movile, de pe cari urinezi pe tîmpi.

Dorinţele îşi rostogolesc pupilele şi pretutindeneasca chemare a sîngelui – mercur viu – ţîşneşte cu puteri de vulcane.

Ţi-ai pus toată tinereţea şi toată vigoarea de mascul în volum.

Ţi-ai închis toate sfîşierile pe cari le-a sufeit carnea brăzdată de lumină şi întuneric.

Te-ai ridicat pe un soclu al admiraţiei contimporanilor, pentru adevărul - atît de omenesc – al suferinţelor.


unu revistă editură
Domnul Geo Bogza
este colaborator al revistei „UNU"
şi rugăm instituţiile oficiale şi particulare a-i da concursul de care poate beneficia în această calitate.
Comitetul redacţional
UNU EDITURA
BUCUREŞTI (2)
Str. General Angelescu, 188
Nr. 2
Bucureşti 20 Iunie 1931
Dorohoi

Pentru că e numai suferinţă în volumul tău, numai durere în poemele tale.

Văd în dosul poemelor tale sforile făcute din nervii tăi răsuciţi, coarde întinse pentru ecoul dinăuntru al ochilor.

Văd văile şi prăpăstiile pe cari – rostogolindu-se – ecoul se zbuciumă şi se loveşte de pereţii sufletului tău.

Suferi, Geo, ar fi mai trist dacă nici tu nu ţi-ai da seama de asta.

Pipăi-te, vezi, nu te doare vreo rană, nu puroiază în tine o revoltă, pune degetul şi stoarce. Durerea jonglează pe frînghia sexului tău – acrobat.

Îţi mulţumesc din tot sufletul că te-ai gîndit *iarăşi* la mine, trimiţîndu-mi placheta recomandată No.99.

Geo, îngerii îţi filfîie răcoare.

Odihneşte-te.

Te sărută pe frunte, Moldov

Dorohoi, 7/7/929

IX.

Iubite Geo,

Iată, sînt multe zile de cînd ne-am despărţit din odaia fetei cu sîni tari, cu rîsul tîmp, cu picioarele goale, cu miros de legume, cu dorinţa-ac pe barometrul banilor.

Au trecut zilele într-un cadril cu toamna, cu rugina, cu ţiganii, cu lumina, cu nopţile, cu tot ce vrei să fie ieri.

M-am gîndit de ce nu-mi scrii?

Eu am revenit din Bucureşti, cu sufletul menghinat de regrete. Nu pot să uit figura transfigurată a lui Ilarie, bunătatea lui, pe care o împărţea ca o tortă, toată bunătatea ce i se scurgea din degete, parcă.

Dar ceilalţi...

Am revenit la vechile mele ocupaţii. Nu pot citi, nu pot scrie. Obligaţii...

Ce să-ţi scriu?

N-am oxigen,

Moldov te sărută

25/X/929

X.

Iubite Geo,

Mă bucură mult că ai rupt sîrma din mosorul unor zile de uitare.

Credeam că m-ai uitat. Eu nu ţi-am scris, pentru că la 31 decembrie mă sfîrtec în interesul afacerilor.

Îţi doresc mulţi ani şi reînvierea industriei de sifoane – dacă te-ar bucura.

Aş vrea să-ţi văd împlinite în volume cît mai multe poeme şi toţi cronicarii să te-njure, numai ai noştri să te ştim şi să te iubim.

Te sărut,

Moldov

3 I. 1930

XI.

Iubite Geo,

Saşa mi-a dat scrisoarea din plicul lui, scrisoare ce era pentru mine. Lacrima ta pentru catastrofa mea sufletească a rulat printre degetele mele, prin vine, prin inimă şi a dat semnalul celor ascunse în mine. Sînt obosit. Aş vrea o odihnă lungă în care şi mîncarea să fie o muncă. O odihnă de moarte. Mă simt greu ca un tun. O supratensiune mă ţine încordat. Singură atenţia lui Saşa şi a soră-si îmi catifelează ochii şi sufletul. Îmi sînt aproape de gînd şi asta mă bucură. Suferinţa a rămas totuşi în mine ca un tren încărcat şi imobil – dintr-o haltă. Te simt alături, te ştiu şi înger. De aceea te sărută

Moldov

22 VII.930

(Pe recto-ul cărţii poştale) :

Aş fi vrut să-ţi scriu mai mult, însă păstrez cuvintele pentru întîlnirea noastră, pe care o doresc apropiată, sau cînd vei avea răgaz pt. o scrisoare mai mare, Moldov

XII.

Iubite Geo, mă simt vinovat că nu ţi-am scris de atîta timp. Ţi-o fi spus Saşa că a intervenit o mare schimbare în existenţa mea. Apreciindu-mi-se meritele şi spiritul meu... comercial, am fost numit conducătorul sucursalei Zimmer & Co. din Iaşi. Bine-nţeles că nu mi s-a fixat un salar convenabil, însă sunt ferit deocamdată de grija zilei de mîine, sau, mai bine spus, a zilei pe care o trăiesc. Sînt foarte ocupat, muncesc 16-18 ore pe zi, aşa încît îţi închipui că n-am timp să citesc un ziar. Peste 2-3 luni, cînd voi fi... stabilizat, voi avea mai mult timp.

Ţi-am scris toate acestea pentru că-mi eşti aproape de inimă şi suflet.

Cu drag, Moldov

Iaşi, 14 I. 1931

■

Șoptind armenește

Ovidiu Pecican

Ca tot românul – nu ştiu la armeni cum este, dar Ştefan Agopian pare altminteri, mai adunat, afirmându-se numai şi numai ca prozator, fie el şi memorialist -, şi Varujan Vosganian scrie ce apucă. A început ca poet, a continuat ca ideolog al dreptei (dar linia de gânditor al politicii pare să o fi lăsat baltă de la un timp încoace), iar apoi a virat înspre proză. După volumul lui de nuvele *Steaua comandorului* (1994), premiat – cum altfel?! – de Asociația Scriitorilor din Bucureşti (întâi pentru că e bucureştean, iar apoi fiindcă el are meritul de a mijloci legătura Uniunii Scriitoriceşti cu finanța națională; talentul, singur, nu prilejuieşte, întotdeauna, premii), artistul complex care este Vosganian a cârmit înspre roman. *Cartea şoaptelor* (Iaşi, Ed. Polirom, 2009, 528 p.) reprezintă un debut în domeniu, dar unul socotit fast, cu întâmpinări încurajatoare de la mai mulți naşi literari. „O mână de meşter de prim rang" îi întrezăreşte de pe acum Nicolae Breban, altminteri destul de parcimonios cu laudele la adresa prozatorilor români în viață. „Iată o carte ieşită din comun", concede şi Nicolae Manolescu, şeful domnului Vosganian de la Uniune şi tartor absolut al criticii literare. Mai abil şi mai învăluit, spunând multe fără să îşi angajeze prestigiul, cu viclenie, pune umărul şi Eugen Negrici, văzând în carte o frescă, dar atribuind-o colecției virtuale de texte identitare ale poporului armean. În fine, partizan în mod natural (fiindcă, şi el, tot armean) şi amical, Ştefan Agopian înscrie şi el, riscându-şi reputația, sintagma „roman extraordinar" pe clapeta supracopertei. Măi să fie! Aştept să se pronunțe şi Bedros Horasangian, spre a fi clar cum stă treaba, fiindcă asemenea recomandări aproape că te dispensează de lectura cărții, nu alta...

Ce-mi mai rămâne mie de spus, în aceste cuvinte, despre prestația artistică a lui Varujan Vosganian? Dacă mă gândesc la piruetele televizate ale domniei sale, unde justificările abracadabrante şi neconvingătoare în favoarea „taxei ecologice" pe importul de automobile l-au făcut să-şi dea singur şah şi mat, încurcându-se în demonstrații la tablă, în fața presei, nu pot decât spera într-o excelență a prozatorului, conform chezăşiilor angajate de cei patru literați menționați mai sus. Fiind un om îmbâcsit în prejudecăți – recunosc deschis –, îmi pare o imposibilitate îmbinarea tipului de meditație profundă şi neimplicată în tegumentul social al actualității pe care o presupune arta prozatorului, pe de o parte, cu evoluțiile la scenă deschisă, ca ministru şi purtător de cuvânt ocazional al PNL, pe de alta. Procedând în acest fel, Varujan Vosganian se aşază singur în categoria politicienilor care fac literatură sau a literaților dedați la politică. Dacă mă gândesc bine, au fost, în decursul istoriei, câțiva autori talentați în această categorie. Caesar, Napoleon şi Winston Churchill, chiar şi de Gaulle, sunt apreciați până astăzi, dar textele lor, de importanță istorică, au mai cu seamă o alură memorialistică. Scriitorii ca Havel n-au mai prea dat opere substanțiale după intrarea lor în vălmăşagul politicii. La fel, prin acelaşi tip de mişcare inversă, dinspre literatură către politică, a pățit şi Titus Popovici după sedimentarea lui în C.C. al P.C.R. (Denunțând la timp pactul cu politica, N. Breban şi-a salvat timpul interior şi respirația epică în favoarea romanului, deşi a trecut şi el prin acelaşi Comitet Central.) Ar mai fi, după caz, desigur, şi Dinu Săraru, şi D. R. Popescu, şi Augustin Buzura, fiecare cu obolul lui în materie de exercițiu politic, suportând, în mod diferențiat, consecințele în receptare. Dar emblematic rămâne un alt ins vrednic de atenție. Nu pot, prin urmare, decât să compar exercițiul lui Varujan Vosganian – tipologic vorbind – cu cel al lui Dumitru Popescu-Dumnezeu. Abia acest ideolog al amestecului de comunism şi patriotism (înțeles ca naționalism) al regimului Ceauşescu a izbutit să publice masiv versuri, romane, eseuri şi, în fine, şi memorialistică, abia ultima survenind în perioada de după căderea dictaturii şi eliberarea lui din temnița postcomunistă.

Lucrurile nu sunt atât de simple, totuşi. Prozatorul scrie despre istorie, dar se bazează pe memoria familiei. Şi cum nu ştim de unde şi până unde, ceea ce rezultă este o narațiune ambientată istoric, însă vorbind despre timpuri în raport cu care autorul nu are decât cel mult calitatea de martor indirect. Aşa încât, rezultatul este o narațiune cu caracter de ficțiune, de mare întindere, în care poți paria pe „adevărul istoric", cu certitudine, mai cu seamă la nivelul ethosului, al proiecției asupra trecutului, al empatiei cu materialul.

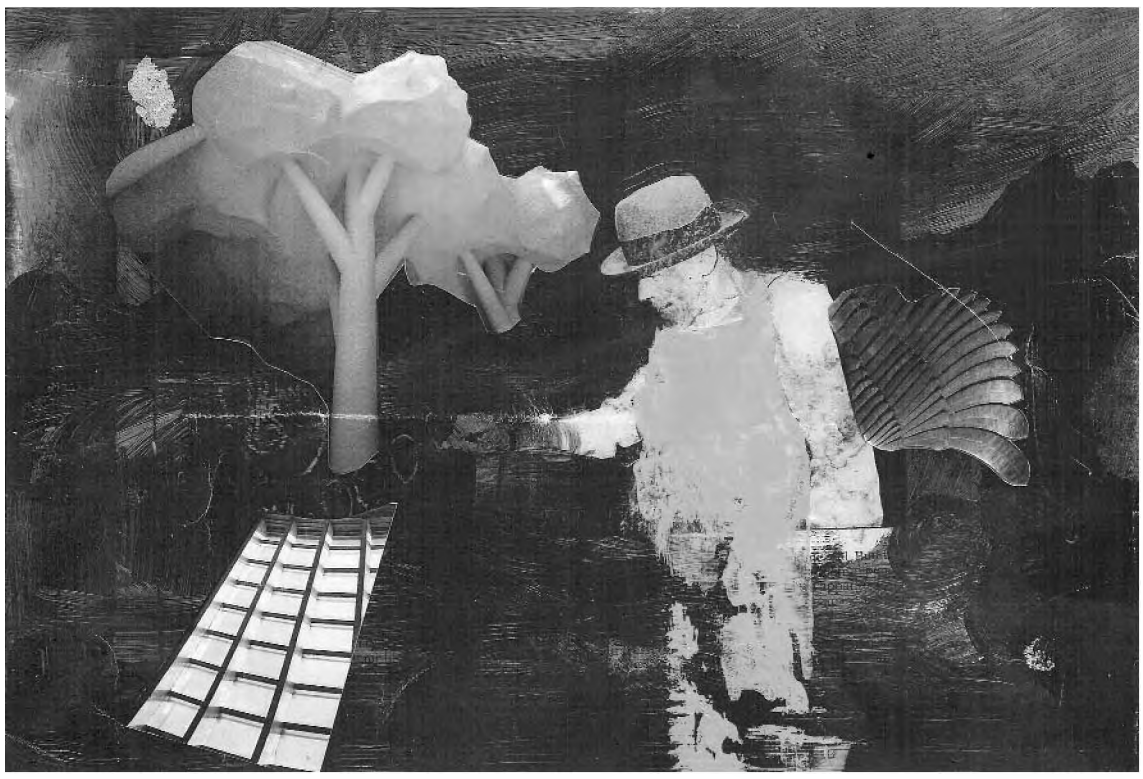
Cartea şoaptelor este un titlu care nu ar suna rău dacă... ar suna bine. Nu sintagma este problematică, ci contextul ei contaminant cultural. Îți răsar, fără să vrei, în minte „Cartea fiilor", „Cartea de nisip", „Cartea de piatră", „Marea Carte", „Cartea tibetană (dar şi cea egipteană) a morților", o bibliotecă întreagă de titluri ce recurg la imaginea obiectului numit *tyblos, liber* sau altfel, dar având aceeaşi semnificație: de obiect livresc; de structură textuală pe un suport material. Or, asta e cam răsuflat...

Marele merit al lui Varujan Vosganian este altul. El îşi exploatează inteligent condiția de minoritar armean, spărgând zidul liniştii din România pe tema genocidului armenesc din vremea Junilor Turci. Acest lucru trebuia făcut, şi la noi, unde totul se tabuizează urgentissim, chiar şi atunci când vina nu ne aparține, probabil dintr-o nevoie de confort psihic şi din speranța că, tăcând despre atrocități, ele nu se vor repeta. Aici, Varujan Vosganian are dreptate să recurgă la instrumentele artei, în locul relatării istorice seci şi distanțate. Numai în acest fel poți stârni empatia, umanizând cifrele abstracte ce reprezintă atâtea vieți curmate sau deviate de la cursul lor firesc de până atunci.

Pe de altă parte, în diversificarea de ultimă oră a materialului epic din romanele româneşti contemporane, *Cartea şoaptelor* pare să joace, de pe acum, rostul unei pete de culoare distincte, întrucât, după romanele cu subiect „unguresc" (Radu Țuculescu), americano-bănățean (*Femeia în roşu* a lui Nedelciu – Vighi - Mihăieş) şi alte ieşiri din spațiul de acasă (Gabriel Chifu în ultimul lui roman), sporeşte varietatea de decor şi culoare locală, atât de dragi romanticilor. Ea semnalează, până la urmă, dincolo de plusul de pitoresc pe care îl asigură, şi o părăsire de către romanul de la noi a tarlalei natale recurente până la saturație, o repoziționare în raport cu problematicile „fumate" (pământ, posesie, crimă pasională etc.).

Urmând un alt model prestigios, de astă dată cel al reconstituirii prin prelucrarea unor multiple contribuții orale cât mai acurate a unor evenimente istorice, Vosganian calcă pe urmele *Arhipelagului Gulag* al lui Soljenițân. Ca şi ilustrul clasic rus (şi, păstrând proporțiile, ca şi Paul Goma), prozatorul mulțumeşte unui şir consistent de inşi care „punând laolaltă amintirile şi nostalgiile lor, au alcătuit împreună cu mine această carte". Nu altfel procedează Stelian Tănase în reconstituirile lui privitoare la comunism, la „mititica" (vorbesc despre „tanti Varvara", barbara!) şi la rivuluția lui Iliescu – Stănculescu. Diferența, în cazul acestuia din urmă, survine din aceea că, istoric de formație fiind, Tănase optează pentru narațiunea documentară, nu cea artistică.

Cu atâtea interesante calibrări, era greu să îi iasă lui Varujan Vosganian o carte lipsită de interes, mai cu seamă că scrisul lui este artistic, el nefiind un căznit Ion Lăncrănjan pe care îl salva, literar vorbind, doar încăpățânarea de a spune apăsat câteva adevăruri tăcute de alții. De aici însă şi până la a socoti *Cartea şoaptelor* o apariție extraordinară este o cale destul de lungă. Cum se poate bănui deja, fără a minimiza rezultatul creator al romancierului finanțist de la Uniune, eu n-am să o fac. ■



Pierpaolo Marcaccio — *Incontro con Makovecz 2003*

O personalitate complexă

Laszlo Alexandru

"Papini nu era un om oarecare; nici inteligența sa nu se găsea pe stradă, şi nici cultura sa cu adevărat gigantică nu se putea improviza la cafenea. Dar a vorbit astfel numai din setea de a se compromite. A făcut tot ce i-a stat în putință pentru a fi compromis, permanent şi în toate straturile. Cînd simțea că publicul începe să-l iubească, scria imediat ceva contra gustului general. A publicat volume de povestiri fantastice ca să-şi compromită gloria de tînăr şi genial gînditor italian. A publicat versuri - deşi ştia că publicul îl adora ca polemist. A scris lucruri extrem de serioase, şi le-a scris tern, camuflat - pentru că lumea îi aprecia prea mult simplitatea şi causticitatea stilului. Cînd Italia era socialistă, Papini era naționalist. Cînd Italia a devenit naționalistă (furîndu-i fără ruşine şi ideile şi gesturile), Papini a devenit catolic ***à outrance****. Cînd s-a făcut concordatul cu Vaticanul, şi toată lumea aştepta de la Papini o viață a Fecioarei Maria - el publică* ***Gog****. A fost totdeauna în frunte, lăsîndu-şi țara în urmă."*[1]

Cuvintele entuziaste ale lui Mircea Eliade la adresa cunoscutului scriitor italian sînt destinate să scoată în evidență tocmai latura imprevizibilă a unui mare spirit rebel. Cu inteligența tăioasă a contestatarului neîmblînzit, Giovanni Papini a abordat cele mai diverse forme de expresie literară, de la poezie la proza scurtă, de la meditațiile autobiografice la romanul de introspecție, de la eseurile filosofice disacratorii la biografiile pline de sevă ale unor personalități (Isus, Sfîntul Augustin, Dante ş.a.). Care ar fi, totuşi, punctele de rezonanță ale acestui traseu zbuciumat, ce i-ar permite cititorului de azi să identifice traiectoria unui destin?

Prima etapă, care l-a şi impus ca atare pe Giovanni Papini în istoria culturii italiene, ține de tinerețea sa contestatară şi revoluționară, de la începutul secolului XX. Născut la Florența, în 1881, dintr-o familie foarte modestă, adolescentul autodidact se lasă îmbibat de cele mai diverse influențe ale vremii: intuiționismul, activismul, misticismul, magia, iraționalismul, filosofia lui Bergson şi a lui Kierkegaard, pragmatismul american, futurismul etc.[2] Este perioada succesivelor tentative publicistice, în revistele pe care le întemeiază ori la care colaborează: *Leonardo* (1903-1907), *La Voce* (1908-1915), *L'Anima* (1911-1913), *Lacerba* (1913-1915) etc.[3] Acum tipăreşte volumaşul *Il crepuscolo dei filosofi* (1906), în care le aruncă îndrăzneț mănuşa unor gînditori consacrați de talia lui Kant, Hegel, Schopenhauer, Comte, Spencer şi Nietzsche[4]. Mai cunoscut devine romanul *Un uomo finito* (1913), prospecțiune autobiografică a unui şir de explorări spirituale, care atrage atenția şi admirația inclusiv a criterioniştilor bucureşteni, aflați în contextul unor similare exerciții intelectuale de autoformare[5]. Etapa contestărilor este încununată de apariția volumului *Stroncature* (1916), ce reflectă impertinența lucidă a tînărului care îşi continuă exaltat campania de batjocorire a marilor cărți ale literaturii (*Faust* de Goethe, *Hamlet* de Shakespeare, *Decameronul* de Boccaccio), ori supune unui tir încrucişat de zeflemeli scrierile lui Benedetto Croce.

În mod cu totul imprevizibil, de pe această culme a datului cu tifla, Giovanni Papini se avîntă apoi pe calea fervorii religioase, prin convertirea creştină asumată public şi zgomotos. Noua perioadă biografică şi creativă e reflectată de bine cunoscuta *Storia di Cristo* (1921)[6], dar şi de monografiile dedicate Sfîntului Augustin şi lui Dante Alighieri.

O altă cotitură, la fel de surprinzătoare, apare odată cu ascensiunea politică a lui Mussolini. Două ziare create tocmai pentru a-l susține pe Duce, *Il Nuovo Paese* şi *Corriere Italiano*, concentrează în pagina a treia adeziunile multor intelectuali prestigioşi ai vremii: Papini, Soffici, Ungaretti, Bontempelli, Cardarelli, Campanile, Ravegnani, Flora, Cecchi, Baldini etc. În aceste circumstanțe, autorul lui *Gog* devine un fel de scriitor oficial al regimului, se bucură de prietenia personală a lui Mussolini şi de diverse alte beneficii: devine profesor de literatură italiană la Universitatea din Bologna (1935), membru al Academiei (1937), director al Institutului de Studii asupra Renaşterii şi director al revistei *La Rinascita* (1937).

Sfîrşitul războiului îi aduce lui Papini o perioadă extrem de dificilă, căci e înconjurat de disprețul şi reprobarea generală, pentru opțiunile sale politice catastrofale. Continuă totuşi să publice numeroase cărți de factură variată, beneficiind de sprijinul mediilor religioase. Creația sa prolifică, în numeroase direcții de meditație, va ajunge să însumeze peste optzeci de volume tipărite. Ultimii ani sînt marcați de orbirea progresivă, însoțită de paralizie. Se stinge din viață la 8 iulie 1956.

Obsesia față de personalitatea copleşitoare a lui Dante l-a însoțit pe Giovanni Papini, ca un nobil punct de reper, de-a lungul întregii sale creații. Încă din 1905 lansa, în cunoscutul său stil polemic, textul *Per Dante e contro i dantisti*, în care îşi mărturisea reticențele în fața criticii de tip universitar şi a exegezei marcate de inerentele prudențe ale cercetării ştiințifice (*"Toți dantiştii noştri celebri, Del Lungo, Scartazzini, Torraca, Casini, Parodi, Zingarelli, D'Ovidio fac istorie, erudiție, bibliografie, hermeneutică, filologie, cazuistică, enigmistică, orice vreți, dar cu siguranță nu explorare dantescă"*[7]). Aceste gesturi - precum şi opțiunea sa de reevaluare "pasională" a lui Dante, printr-o identificare tumultuoasă cu obiectul de studiu - erau destinate să-l plaseze, fireşte, în afara cercului de specialişti titrați şi mai ales în afara semnificativei şcoli de filologie dantescă, activînd la Florența sub coordonarea prestigiosului Michele Barbi[8].

În anii următori, Papini compilează *"o operă nu lipsită de greşeli"*[9], o carte de legende şi zicători - în parte apocrife - legate de marele poet florentin: *La leggenda di Dante, motti, facezie e tradizioni dei secoli XIV-XIX* (tipărită în 1911). În aceeaşi direcție desacralizantă şi polemic-indignată, autorul compune în 1921 o poezie satirică împotriva cultului formalist al dantismului oficializat: *Preghiera a Dante nel sesto centenario della morte*, inclusă apoi în culegerea poetică *Pane e vino* (1926)[10].

După monografia *Dante viu*, din 1933, interesul lui Papini pe acest subiect rămîne constant. În volumul I, singurul încheiat, din *Storia della Letteratura Italiana* (1937), alături de alte portrete şi figuri ale începuturilor literare, autorul *Divinei Comedii* este pe larg prezentat, de această dată plasat şi în contextul celorlalte creații ale sale, aşa-zis minore[11]. Pînă spre finalul vieții, cînd ziaristul cultural de la *Corriere della Sera* continuă să se preocupe, în ale sale *Schegge*, de anumite subiecte punctuale (simbolul pădurii întunecate, acela al lui Virgiliu sau al Beatricei etc.), în scrisul lui Papini figura lui Dante ocupă, indiscutabil, o poziție centrală.

Giovanni Papini

(va urma)

Note:

1 Mircea Eliade, *O nouă viață a lui "Gianfalco"*, în vol. *Insula lui Euthanasius*, Buc., Ed. Humanitas, 1993, p. 312-313.
2 Vezi Elio Gioanola, *Storia della letteratura italiana. Dalle origini ai nostri giorni*, Milano, Librex, 1987, p. 538.
3 Vezi Aldo Giudice, Giovanni Bruni, *Problemi e scrittori della letteratura italiana*, volume terzo, tomo secondo, Torino, Paravia, terza edizione, 1988, p. 441.
4 În română, vezi Giovanni Papini, *Amurgul filozofilor*, trad. Rodica Locusteanu, Buc., Ed. Uranus, 1991.
5 *Un om sfîrşit* a cunoscut trei versiuni succesive în limba română: prima, datorată lui G. Călinescu, a doua, realizată de Alexandru Marcu şi cea de-a treia, de mai multe ori reeditată, semnată de Ştefan Aug. Doinaş (publicată şi de Ed. Polirom, în 2008).
6 În română, vezi Giovanni Papini, *Viața lui Iisus*, trad. Alexandru Marcu, ed. a doua, Bistrița, Ed. Pergamon, 2007.
7 Citat de Carmine Di Biase, Giovanni Papini: "Dante", în *Bibliologia e critica dantesca. Saggi dedicati a Enzo Esposito*, a cura di Vincenzo De Gregorio, volume secondo, *Saggi danteschi*, Ravenna, Longo Editore, 1997, p. 344.
8 Vezi Aldo Vallone, *Rileggendo il "Dante vivo" di G. Papini*, în *L'Alighieri. Rassegna bibliografica dantesca*, iulie-decembrie 1996, p. 103.
9 Vezi Mircea Eliade, "Dante vivo", în Cuvîntul, nr. 2938/sîmbătă, 1 iulie 1933, p. 1-2.
10 Vezi Carmine Di Biase, art. cit., p. 345.
11 *Ibid.*, p. 351-352.

■

Black Pantone 253 U

Camera de dincolo...

Mircea Pora

Şi-a strâns câteva haine de pe divan, cu greu, a înfundat totul într-o sacoşă şi gata a fost de drum. Cred că şi-a luat adio de la fiecare lucru, clipind imperceptibil în direcţia lui. Niciun cuvânt, niciun gest, nimic exterior, toate părerile de rău înfăşurate grijuliu într-o batistă aşezată poate chiar cu puţină detaşare într-o zonă mai ascunsă a poşetei. Pricepea ceva dintr-o despărţire tavanul, atunci mai alb decât zăpada polară, înţelegeau pernele, scaunele, micile obiecte din vitrine, că vor fi învăluite de-acum înainte în aerul rarefiat al unei absenţe? Cât de repede se scurg paşii de pe covoare, cum creşte un soi de întuneric, chiar în plină lumină aflându-ne, pe urmele celui care pleacă. Rămân tablourile să se privească unele pe altele, nu e exclus prin colţuri să mai răsune ecourile unor vorbe, dar, până la urmă, până la urmă, totul e strivit şi camera din care pleacă cineva, dar pleacă cu adevărat, nu se joacă, se închide ca un spaţiu peste care se tot pun lespezi, drugi, pulberi, capace. Mai apoi, tu te plimbi prin încăperea aceea, dar tot ce apuci, atingi, mângâi, e de fier, cu luciri duşmănoase. Pot, pe divan, evident, „mai apoi", să se aşeze academicieni, vizionari politici, mari şi chiar foarte mari şefi de instituţii, şi, stând astfel, să fumeze, să bea, să vorbească, altfel zis, să fie în „cărţile vieţii", la un anume moment, se postează-n faţa lor „absenţa", le ia graiul, le stinge gesturile, îi cufundă într-un fel de acvariu, cu adâncimi necunoscute. Şi rămâne camera, ce, hotărât, în interstiţiile ei nu mai vrea să primească pe nimeni. Dar dacă noaptea, din încăperea definitiv părăsită, se vor auzi foşnete, mici zgomote, fofilări ale unor molecule în zonele greu de descifrat ale altor molecule? Ar putea fi un singur răspuns aici... că „absenţa" însăşi se întoarce cu faţa la perete, mâhnită de faptul că poate prea repede s-a instalat ca stăpână, se ştie unde, în camera din care cineva a fost nevoit să plece...

Suntem mai mulţi cei care plecăm, dar numai o singură persoană va avea un drum aparte, fără indicatoare, poliţişti şi alte lucruri vulgare secretate de acest pământ. Noi ştim cu toţii cine e fiinţa aceea cu destinaţie specială, şi, mai mult ca sigur că aceasta e şi cauza pentru care nu prea vorbim.

Maşina sofisticată alunecă printre plopii unei şosele. Cât vezi cu ochii, câmp cu vagi accidentări. Unele sate sunt atât de mizerabile, încât, privindu-le, ai impresia că de la o clipă la alta te vei umple de răni. Străbatem şi un orăşel, obscur, făcut, parcă, din vechituri şi şubrezenii, din tălpi de bocanci, taioare uzate de damă, o consignaţie, unde nimeni nu rosteşte numele lui Cristofor Columb. Şi biserica se uită la noi cu ochii obosiţi ai unui văduv. Pe urmă, iarăşi şoseaua, asfaltul şi plopii, câmpia cu vagi accidentări... Tuturor celor din maşină ne-ar fi plăcut să ne fi îndreptat spre o masă de nuntă, spre o cabană plasată sus, între nori, spre un lac, unde, întinşi pe spate, să fi putut străpunge cerul cu privirea. Ne-ar fi interesat, poate, să vedem cum noaptea, cu bărbile-i grele se retrage chiar şi în pădurile din noi, cum vine pe picioare anemice, încă subţiri, trupul de început al dimineţii. Şi-n timp ce noi mergeam, cât de palidă trebuie să fi fost camera, nu chiar cu atât de multă vreme înainte părăsită. Dar noi nu mergeam, câtuşi de puţin, la vreo nuntă sau la vânători de fantasmagorii. Şoferul ne semnalizează, la un moment dat, apropierea oraşului, de fapt, punctul terminus al călătoriei. Maşina specială dotată cu aparatură în sprijinul vieţii, în care nimeni nu prea voia să urce, aproape că se clatină pe porţiunile de drum cu piatră cubică, se înclină când biruie gropi, devine adăpost mişcător, dar sigur, când are sub roţi porţiuni de asfalt. De o parte şi de alta, nu mai sunt plopi, ci blocuri, ce-ţi strecoară în suflet o senzaţie de sărăcie uscată şi posibilităţi de izbucnire violentă a mahalagismelor. Din când în când, monumente austere, în semi-paragină, sugerându-mi nişte înţelepţi pe care brusc i-a surprins îngheţul polar. Încă o legănare, o accelerare, în sfârşit, o frână şi maşina minune se opreşte. Cu acest drum, cel puţin, lucrurile sunt clare, el s-a terminat aici...

Intrarea în clădire e părăginită, inospitalieră, totul pare vopsit într-un galben spălăcit, totul pare să şoptească... „Dac-aţi pătruns aici odată, n-o să ieşiţi chiar atît de uşor..." Urcăm scări protejate de covoare, ceva lânced te-ntâmpină la tot pasul, pătrundem doar doi într-o cameră ce pare, cu mobilierul ei, cu tot, o mare tabletă albă, un produs farmaceutic. Cel mai mult mă apasă, privindu-le ceasuri şi ceasuri în şir, cele două noptiere de metal, adevărate calamităţi, când trebuie să le ai mereu în preajmă. Sertarele pline, nu cu îngheţate, ci cu medicamente, pachetele de vată, biscuiţi, linguriţe, chiar şi de plastic, coji de pâine. Zgomotele ca atare sunt rare, înnăbuşite, vin de departe, nu ştii cine le emite. Şi, dintr-o dată, ca o suită de valuri, cu modulaţii, cu refrene pe mai multe voci, corul credincioşilor dintr-o biserică. De data aceasta, sursa ce perturbă pacea e aproape, chiar în curtea ce se vede prin ferestre. În intervalul acela am stat, de nenumărate ori, pe spate, privind pereţii, perdelele, tavanul. Viitorul îmi juca înainte, ca un cioroi înrăit, musculos. Intrau pe geam şi alte păsări gureşe şi făceau aceasta tocmai pentru că ştiau că nu le plac. Dar când de prin pomi, de prin alte cotloane, se hotăra întunericul să intre în odaie, atunci toate se-ntorceau pe partea cealaltă, pentru ca toţi, deopotrivă, bolnavi, sănătoşi, să se poată puţin odihni. Uneori, pur şi simplu, de atâta oboseală, nu puteam adormi. Ca să-mi ţină de urât, lângă pat venea gara, cu trenurile ei. Au fost, de câteva ori şi furtuni, şi printre fulgere, garniturile mereu se fofilau. Când se apropia, însă, dimineaţa, în camera de care cu atâta pasiune vorbesc, se reinstaura cenuşiul, pe care lumina soarelui, chiar arzător, îl mai anima puţin. Atâta tot, căci lucruri, cu adevărat spectaculoase, nu se petreceau.

Stând acolo, ca orice om, aveam şi eu nişte speranţe. Le udam la rădăcină, în fiecare dimineaţă, să crească, să prindă putere... Dar de ce să mai vorbim despre astea, când mereu cineva, mai puternic decât mine, un adevărat expert, un hăitaş tenace le dădea... la cap. Zdup cu voi, la coşul, la lada de gunoi... Razele de soare ard, parcă tot mai tare de la o zi la alta. Nopţile sunt scurte, alunecă rapid prin curtea uscată. Primul ceas al dimineţii e marcat inevitabil, de apariţia femeilor cu mături şi cârpe. Sunt atât de obişnuite cu cei ce moţăie răpuşi prin paturi. În tăcere vin, în tăcere şi nepăsare pleacă. Alunecă spre alte saloane, unde braţul lor puternic s-ar putea să fie extrem de necesar. Ceva mai târziu, apar surorile, unele dintre ele cu ochii tumefiaţi de nesomn. Şi, în sfârşit, „reginele", în faţa cărora turmele fac plecăciuni. Sunt băiat de medic şi, tocmai de aceea, medicii nu-mi plac. Această primă doamnă doctor, probabil şefa de orchestră, îmi lasă senzaţia, prin aroganţă şi presupusă provenienţă semi-divină, că n-are nici organe urogenitale, nici orificiu anal. Pare o statuie hrănită cu pireuri şi paste făcute de bucătării situate dincolo de nori. Pielea albă, ca şi clapele de pian, stratul de pudră de pe obraji, fără fisuri. M-ar tenta, chiar acum, când împrăştie aere nobile prin încăpere, când pune-n mişcare zâmbete liniştitoare învăţate-n facultate, să-i trântesc o glumă groasă, o torpilă, să-i facă praf porţelanul din care e confecţionată. Începe înc-o zi fierbinte, cât de curând va trece şi corbul ce supraveghează oraşul...

Pun şi eu condeiul jos, căci, printre altele, şi de scris m-am săturat. Rezultatul final îl ştim, vom rămâne cu unul mai puţin, nu mai văd ce ar mai fi de comentat...

În camera aceea unde absenţa dansează ca la ea acasă, ar mai fi un Moş Crăciun pe-o etajeră, ceşti din care nu va mai bea nimeni, poze pe pereţi, un praf delicat ca un poet...

(Titlul textului mi-a fost sugerat de poetul Eugen Bunaru.)

(Din ciclul *Proze din Anii de pasaj*)

■

Pierpaolo Marcaccio *Beuysgeist IV (1997)*

Black Pantone 253 U

Mircea Paşcariu

Din jurnalul lui Robinson

Câteva însemnări din jurnalul lui Robinson, unele găsite, altele scrise doar din amintire.

într-o zi, nu mai ştiu care

"Dacă vrei cu adevărat să fim prieteni,
Ia-mă de mână şi spune-mi ce-ai mai văzut printre stele" - îmi spunea o floare plăpândă de mai, ce plutea pe valuri solare.

I-am spus o poveste care nu are sfârşit.

ziua 133 - grădina secretă

Când e învăluită în ceaţă, seamănă cu o sferă vie.

Grădina aparţine unei singure persoane, dar nu orice persoană poate avea o grădină secretă.

Nu există drumuri spre grădină secretă.

Cel care o deţine trebuie doar să închidă ochii pentru câteva clipe şi e acolo.

Grădina poate fi vizitată doar de cei cărora le este permis acest lucru.

Îţi poţi da seama când este cineva în grădină: atunci apare o ceaţă albă, caldă şi mătăsoasă.

De obicei eşti singur, foarte singur.

Însă Dumnezeu este întotdeauna acolo şi îi poţi vorbi.

În grădină secretă sunt foarte multe flori, toate seamănă cu propriul tău suflet.

Uneori plouă, doar ca să nu ţi se vadă lacrimile.

E foarte multă linişte.

Când vin îngerii să mângâie florile, trebuie să te ascunzi după tufele de trandafiri. Să taci şi să priveşti.

Când te vizitează suflete dragi, apar liane de lumină, care pot fi aşezate cum doreşti pentru a putea comunica. Le poţi îndoi, dar ai grijă să nu le frângi. Lumina doare.

Există o băncuţă din lemn de cireş, undeva pe câmpul cu maci.

Odihneşte-te acolo o dată, de două ori, dar nu mai mult.

Sunt şi foarte multe oglinzi. Încearcă să te priveşti cât mai mult în ele. Pentru că îţi vor vorbi despre tine.

ziua 308

Robinson s-a întors pe insulă.

(Am făcut însă o schimbare în scenariu: pe insulă, apa e până la genunchi şi nu mai există copaci. E o insulă scufundată. Oricum, e un om liber şi dacă a rezistat atâţia ani, va mai rezista şi de acum încolo.)

Anna a rămas în grădina ei. Nu mai visează. Sfera a fost hrănită, din punctul acesta de vedere, totul e bine.

Oamenii uită repede multe lucruri. Universul nu uită nimic, niciodată.

ziua 314

(Azi am schimbat din nou insula: e o insulă frumoasă, caldă. Robinson vânează, înoată. E liber, dar singur. Are amintiri noi.
E liniştit. Izolarea îi va face bine, o vreme.)

seara 314

Robinson îşi dă seama că e îndrăgostit de Anna în continuare. Nu ştie niciun leac. Rămâne îndrăgostit şi nu îi pare rău. Intră în grădina secretă şi adoarme.

Anna a trecut pe-acolo, însă nu a vrut să-l trezească.

Trec anii peste noi...

ziua 319

A muncit toată ziua, şlefuind sfere.

În grădina secretă au înflorit câteva milioane de maci.

seara 319

Desculţ, pe nisipul plajei de pe insula lui, Robinson îi oferă Annei un trandafir sidefiu.

Apoi intră în grădina secretă şi adoarme acolo.

Anna nu a vrut să-l trezească. Dar a adormit şi ea.

Pe plajă au înflorit câteva milioane de trandafiri.

(Annei îi plac trandafirii, dar cred că a fost o coincidenţă.)

seara 344

Anna şi Robinson s-au întâlnit pe insulă. S-au aşezat pe nisipul plajei şi au adormit. Vor dormi aşa câteva zile pentru că trebuie să limpezească nişte lucruri printre stele.

Timpul s-a răzvrătit, s-a întâmplat ceva cu el.

Floarea plăpândă de mai le şopteşte poveşti doar de ea ştiute, pentru binele lor.

Insula clocoteşte. Sferele clocotesc.

ziua 345

Robinson a decretat Insula ca fiind Ţara lui. A încercat să-i dea şi un nume, dar a renunţat. Îi spune "Ţara mea".

Ţine minte că a mai avut o ţară, demult. Ţara aceea l-a părăsit.

ziua 346

A desenat porţi pe nisip. Trei porţi.

Floarea plăpândă de mai a împodobit porţile cu trandafiri sălbatici. Au mâncat împreună gutui, aşteptând-o pe Anna.

Fiecare a povestit despre Ţara lui. Şi despre grădinile prin care călătoresc în vis.

ziua 349

"Te-am visat acum vreo două nopţi. Nu te-am recunoscut, era cam întuneric. Ce mai ţin minte, e că am muşcat dintr-un măr. Mărul din partea stângă, de lângă inimă. De fapt, doar l-am sărutat. Cum de pot să mă îndrăgostesc şi de tine, în felul acesta?"

acest mesaj a fost scris de Robinson pe carapacea unei broaşte ţestoase, împreună cu următorul din

ziua 353

"Am renunţat la tot pentru a ajunge pe insulă. Era şansa mea de a avea un nou început în aceeaşi viaţă.

Amintirile de dincolo de insulă au viaţa lor şi au învăţat să se descurce singure. Rămâne să învăţ şi eu să mă obişnuiesc cu mine însumi şi cu singurătatea de aici.

Dincolo nu m-am simţit niciodată singur. Până într-o zi când s-a năruit totul şi am realizat că toată viaţa mea a fost o definiţie a singurătăţii. Dacă muream atunci, poate nu înţelegeam. Aşa, sunt obligat să înţeleg sau cel puţin să aştept.

Anna, mi-ai spus mai demult, că dacă ai fost o dată în Iad, nu mai poţi fi trimis din nou. Atunci eu ce voi face, Anna? Voi rămâne mereu suspendat între Rai şi Iad?"

ziua 354

"De dimineaţă mi-am spus că o insulă călătoare trebuie condusă. Drept urmare, în calitatea mea de preşedinte al propriei mele insule, am scris pe nisip câteva legi foarte importante pentru mine:

- Fericirea şi nefericirea nu există.
- Aşteptarea, da, există.
- Tristeţea şi bucuria sunt interzise.
- Orice sticlă adusă de valuri va fi îngropată în nisip, iar mesajul va fi citit foarte târziu, într-o seară, cândva.
- Barca va fi scufundată în cursul zilei de azi.

Am promulgat legile şi am scufundat barca, încercând să uit locul în care a dispărut.

La prânz mi-am dat demisia, am vrut să aflu părerea despre legi a locuitorului insulei.

Am încercat să recuperez barca, dar nu am reuşit.

Am găsit o sticlă cu un mesaj pe care l-am citit pe ascuns.

La lăsarea întunericului, am organizat o lovitură de stat. Mi-a reuşit. Am abrogat toate legile. Am refăcut plaja. Mesajul din sticlă l-am recitit la lumina lunii, fără să mă ascund.

Mi-am dat din nou demisia. Acum sunt doar locuitor.

Aşadar, a rămas aşteptarea."

ziua 355

"M-am simțit privit. Speriat şi încordat, m-am întors brusc.

Marea încerca să-mi spună ceva, desenând lucruri ciudate cu valurile ei înspumate pe nisipul albastru. Cred că era ceva urgent, pentru că ştergea desenele în câteva clipe, trimițând noi valuri.

Ca de obicei, nu am înțeles nimic.

Am făcut din nou experimentul despre Fericire.

Am luat un pumn de nisip şi l-am aruncat înspre soare, privind firicelele fără aripi. Soarele m-a împuşcat elegant direct în ochi, cu multă dragoste cerească.

Clipa a fost clipă, durerea, ani. Experiment reuşit. Clipa a fost clipă, durerea, ani. Deci există. E unică.

Şi e folositoare, aşa, în sine. E folositoare la nimic, îl face pe ***Nimic***, perfect.

După amiază am avut o vizită. Un tip pe care-l urăsc. E arogant, insensibil, crede că toate i se cuvin doar lui. Nu merită să-i scriu numele cu majusculă. E vorba despre timp.

A avut obrăznicia să lovească o scoică de pe insula mea, aşa, cu piciorul, azvârlind-o cât colo.

Ca de obicei, nu am înțeles nimic.

Presimt că din aşteptare voi avea de învățat. Nu mai am nevoie de clipe. M-am obişnuit cu anii. Cu anii fără rost.

Azi mi-am făcut un pat dintr-o piatră caldă."

ziua 357, până spre seară

"Aş vrea să mă trezesc unde eşti tu,
Aş cam vrea să te respir, iubindu-te.
N-aş prea vrea să te pierd...

Rochia ta, o rochiță de fapt, e o scumpă şi ea, chiar dacă nu se pricepe să țină de cald unui genunchi, fie acela şi stâng. E prietenul meu, îți aminteşti?

Cred că mă pricep să-i țin de cald.

Cam doare chestia asta de dor de tine, copilă. Nu am crezut.

Dar eşti cea mai frumoasă femeie din lume, aşa că nu-mi pasă."

ziua 370

"Aştept să-mi uit amintirile ce încă dansează printre pietre. Înainte de asta însă, trebuie să le retrăiesc pe toate. La sfârşit îmi va rămâne una singură, nu ştiu care. Dar voi afla.

Probabil că atunci voi fi liber şi pregătit."

dimineața zilei 401

"M-am trezit devreme şi foarte îngrijorat. Anna nu era lângă mine.

Soarele urma să răsară în câteva clipe. Întunericul se risipea leneş.

Când am ajuns pe plajă, am văzut-o întinsă pe nisip.

I-am ridicat uşor capul, am sărutat-o pe frunte.

- Nu e bine de plecat cu timpul acesta. Mai stai..., i-am spus.

A fost nevoie de un milion de săruturi ca s-o nduplec.

Uneori îmi este tare greu cu zânele."

ziua 403

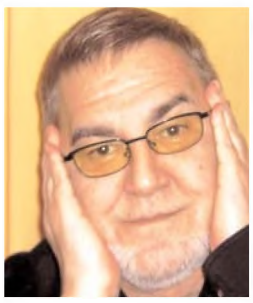
un bilețel găsit în buzunarul unui costum albastru

"Trăiesc într-un oraş insipid şi prost câteodată; altădată e genial şi fabulos. E ca o piatră rotunjită de ape şi timp. Depinde cum priveşti. Poate avea culori diferite în funcție de starea luminii sau în funcție de starea mea.

Nu am prieteni. Dar am avut o vreme, ştiu cum e. Acum nu-mi mai trebuiesc. Totuşi, îmi aduc aminte cu drag despre ei. Timpul i-a transformat din flori, în cadavre de flori.

Timpul a trecut şi peste mine, dar eu mă văd altfel decât îi văd pe ei. Mi-e frică să-mi duc gândul mai departe.

Până de curând nu am ştiut ce vreau. Am fost un călător prin toate, privitor de fapte şi oameni. M-am risipit şi eu pe lângă cele de lângă mine, de multe ori, neînțelegând nimic. Aşa am ajuns să inventez lucruri pe care să le înțeleg. Nu multe, câteva. ■



emoticon

F. M.

Şerban Foarță

Invitat de cineva, odată, să țin, săptămânal, un *spici* la radio, la *Radio F M*, – l-am întrebat, la telefon, ce vrea să spună *F. M.*-ul ăsta, pentru mine, misterios.

Trăim, cu toții, într-o lume de acronime şi de sigle (ce va să zică *inițiale*) anevoie, uneori, de descifrat.

F. M., mi-a răspuns interlocutorul, înseamnă *frecvențe modulate*.

Ce e *frecvența* ştiu, desigur, toți şcolarii, inclusiv aceia, mulți cândva, ce-şi făceau studiile la *f. f.*, adică la „fără frecvență". S-ar putea ca ultimii să creadă că frecvența e o interminabilă vacanță, o duminică perpetuă, să zicem.

Or, fizical vorbind, sensul noțiunii de *frecvență* constă în, dimpotrivă, o discontinuitate, care-i conferă caracterul ritmic. Acolo unde nu sunt alternanțe, noduri şi ventre, nu e ritm. Frecvența nu este o lamă de cuțit, o linie fără întreruperi, ci una cu zigzaguri, cu zimți, ca fierăstrăul. Orice frecvență are dinți, fie egali, fie neregulați, asemenea fălcii de rechin sau crocodil.

(În paranteză fie spus: frecvența, pentru cei de la „f. f.", seamănă cu paradoxalul şi imposibilul cuțit imaginat de Lichtenberg, adică unul fără lamă, căruia-i lipseşte şi mânerul!)

Să trecem, însă, la noțiunea de frecvență în înțeles fizico-matematic. Frecvența este numărul de oscilații pe unitatea de timp, – sau inversul perioadei. Ea se măsoară-n *hertzi*, – de la Hertz (Heinrich Rudolph), celebrul electrofizician; de unde provin şi „undele hertziene".

Or, ținând cont de faptul că, în germană, „inima" e *Herz*, se înțelege de ce undele acestea pot să fie când cordiale, când cardiace!

Spectrul audibilității acestor unde/ondulații este cuprins între 16 şi 20 000 Hz. Ce trece *dincolo* de limita superioară, de treapta ultimă a acestei scale, se cheamă *ultrasunet*. Ce este *dincoace* de limita inferioară a ei se cheamă *infrasunet*.

În transpunerea cromatică, vizuală, ar fi vorba de *ultraviolet* şi *infraroşu*.

Spectrul audibilității se referă la, bineînțeles, auzul nostru. Liliacul, *Fledermauss*, e ultrasonic, în vreme ce elefantul sau balena comunică prin infrasonuri, la o distanță mult mai mare decât a glasului uman. Adaug că „bătaia" vocii omeneşti a dat, în vechea Chină, etalonul metric care se cheamă *li*...

Dacă-l citim, în fine, pe *F. M.* nu ca *frecvențe modulate*, dar ca *feminin* şi *masculin*, se înțelege, poate, că femeia tinde spre ultrasunet, pe când bărbatul, alias masculul, vocea căruia e mult mai gravă, tinde spre infrasunet.

Romanța (care sună bine în, mai ales, registru baritonal, de *alto*) presupune o pasionalitate, o patimă de joasă (şi profundă) frecvență, gravă ca ursita, ca destinul. Gândiți-vă la glasul Ioanei Radu!

În ceea ce priveşte modulația, aceasta, muzical vorbind, e trei tipuri: cromatic, diatonic, enarmonic. Făcând abstracție de cestelalte două, să spunem doar că cea de ordin enarmonic aduce cu scrierea din alfabetul zis *fonetic*, în care fiecărui sunet îi corespunde, în principiu, un singur semn (şi numai unul) grafic. În principiu, spun, – pentru că noi scriem fie cu *ch*, fie cu *k*, sunete ce se rostesc identic: *chihlimbar* şi *kilogram*, de pildă. Sau, – cu *cs*, pe V. Alecsandri, dar cu *x*, pe Gr. Alexandrescu. Tot astfel, modulația enarmonică face ca, pe partitură, să apară note/semne grafic diferite, dar absolut identice sonor: *Fa* este totuna cu *Mi diez; Do* cu *Si diez* sau *Re dublu bemol*...

Poliloghia asta nu se vrea un curs de muzică „după ureche"; nici o prelegere de fizică sumară şi, la rigoare, semidoctă.

Ceea ce vreau să spun, de fapt, este că totul e, în lume, în cosmos sau în univers, frecvență, adică alternanță şi vibrație. Ziua şi noaptea se urmează ritmic; marea tălăzuie, şi ea, în ritmu-i propriu. Nu depinde, până la un punct, decât de noi (şi de auzul nostru, – fie exterior, fie lăuntric), să intrăm în rezonanță (şi, ca atare, în eufonie) cu undele cosmice, cu liniile de univers (sau vers).

De noi, depinde să le modulăm; sau să beneficiem, cum se cuvine, de modulațiile multiple ale lumii, făcând, pe valurile vieții, *surfing*, în funcție de ventrele şi nodurile lor. ■

Creație și evoluție

Perspective contemporane în context nord-american

Otniel Veres

Dezbaterea dintre evoluționiști și creaționiști a produs răspunsuri și modele atât de variate, încât un spațiu atât de restrâns este insuficient pentru a capta măcar o imagine generală a acestora, fapt care ne obligă să recurgem la o selecție a celor mai importante curente contemporane. Alternativele se organizează pe o plajă largă aflată între polii opuși ai conflictului total și tentativele de mediere. Polul creaționist este reprezentat de literalismul biblic sau creaționismul științific, precum și de teoria „proiectului inteligent" (deși această poziție este mai nuanțată), în timp ce la polul opus întâlnim evoluționismul (sau neo-darwinismul) ateist ghidat de filosofia naturalismului religios, a materialismul științific și reducționist. Între aceste două repere se găsesc cele mai multe modele de interpretare și de mediere între doctrina creștină a creației și teoria evoluționistă ateistă. Acestora li se adaugă modelul interpretativ al domeniilor separate, care consideră că știința și religia reprezintă două discipline cu funcții și limbaje diferite care nu interferează, răspund unor probleme diferite și nu trebuie suprapuse în niciun mod. Schema este bineînțeles simplificată foarte mult din rațiuni lesne de înțeles. Fiecare poziție majoră comportă diferite nuanțe și variante însă cu toate acestea ele se încadrează între cele două extreme.

Spațiul restrâns face ca încercările de prezentare a celor mai importante curente ale acestei dezbateri să poarte marca trunchierii și incompletitudinii. De aceea ne limităm la a menționa foarte succint patru poziții care exercită o influență puternică în contextul nord-american al discuțiilor dintre creaționiști și evoluționiști, împreună cu observații critice punctuale la fiecare dintre acestea. Cele patru perspective sunt: creaționismul științific, creaționismul progresiv, „proiectul inteligent" și evoluționismul teist. În cele din urmă vom oferi câteva observații cu caracter general pentru problematica dezbaterilor continue dintre creaționiști și evoluționiști.

Creaționismul științific

Acest tip de creaționism a luat amploare la începutul anilor 1960, în special prin activitatea asiduă a lui Henry M. Morris (1918-2006) și John C. Whitcomb Jr, ducând la înființarea în 1963 a Creation Research Society. Membrii societății trebuie să subscrie la o declarație de credință care afirmă că: a. Biblia, în calitate de Cuvânt inspirat al lui Dumnezeu, este adevărată istoric și științific; b. toate formele de viață (a se înțelege aici și speciile) au fost create prin acte directe ale lui Dumnezeu în șase zile; c. potopul lui Noe a fost un eveniment universal; d. mântuirea prin Isus este necesară datorită căderii omului în păcat (*Encyclopedia of Science and Religion,* p.189)

Influența mișcării creaționiste generate de Morris și Whitcomb a fost uriașă, trecând peste granițele SUA în Europa și apoi în Asia. După cum este de așteptat, creaționismul științific sau strict nu întâmpină nicio dificultate în corelarea cu textul biblic, reflectând impresia imediată pe care o oferă citirea literală a istorisirii creației în Geneza. Problemele apar în momentul în care acest tip de creaționism este pus în fața datelor științifice care par să indice o perioadă considerabilă de dezvoltare și o existență străveche a pământului. Tocmai din această cauză, după cum am văzut, în ciuda efortului de a nu face referire la textul Scripturii în prezentarea teoriei creaționismului științific în școli, acesta a fost respins ca știință recunoscută. Succesul său public poate proveni și din aparenta simplitate pe care o oferă în explicarea datelor, precum și din faptul că se pliază pe citirea imediată și literală a textului scriptural. În același timp, influența sa în contextul nord-american nu poate fi detașată de o lungă tradiție a literalismului biblic, în special în partea de sud a SUA. În opinia noastră, punctul cel mai sensibil al creaționismului științific rezidă în tentativa de abordare științifică a Bibliei și de ajustare a acesteia în conformitate cu anumite teorii științifice sau chiar de cvasi-echivalare a relatării creației cu o prezentare științifică a faptelor.

Creaționismul progresiv

Creaționismul progresiv se deosebește de cel științific în primul rând prin faptul că manifestă deschidere față de contribuțiile științei acceptate în aspecte cum ar fi datarea pământului pe baza estimărilor geologice sau cosmologice, respingând astfel poziția creaționiștilor științifici cu privire la pământul tânăr. Ideea centrală a creaționismului progresiv, care se înscrie într-o tradiție inaugurată de Augustin, este că Dumnezeu a înzestrat creația cu puteri formaționale, necesare actualizării structurilor și formelor de viață intenționate să apară în decursul timpului (*Encyclopedia of Science and Religion,* p.189). Mai concret, Dumnezeu a creat primul membru al fiecărei specii din care, prin evoluție, au apărut și restul membrilor. Este posibil chiar ca, în unele cazuri, Dumnezeu să se fi folosit de anumite materiale sau forme de viață existente în crearea unor noi specii, însă ideea esențială rămâne faptul că în anumite momente de timp Dumnezeu a intervenit și a creat ceva nou. Astfel, în cadrul creaționismului progresiv avem de-a face cu o combinație între implicarea activă a lui Dumnezeu și procesul evolutiv imanent. În ceea ce privește crearea omului, aducerea lui în existență nu s-a bazat pe nicio formă de viață anterioară și inferioară, ci a fost rezultatul unui act direct și complet al lui Dumnezeu. Așadar, atât natura fizică, cât și cea spirituală au fost create special de Dumnezeu.

Pe ansamblu, creaționismul progresiv are avantajul, față de creaționismul științific strict, că integrează mai bine datele biblice și cele științifice, într-o poziție care pare suficient de echilibrată pentru a încuraja dialogul constructiv și aprofundarea datelor. Teologul american Carl Henry afirmă că, deși viziunea creaționismului științific reflectă impresia imediată a relatării biblice, reprezentările științifice ale vechimii pământului, ale formelor fosile umane și a omului însuși încurajează simpatia teologică pentru creaționismul progresiv (*God, Revelation and Authority, VI,* p. 205).

„Proiectul inteligent" (Intelligent Design)

Teoria proiectului inteligent este relativ nouă pe firmamentul pozițiilor creaționiste, apărând pe scena publică la începutul anilor 1990. Este o teorie care continuă să câștige adepți însă este respinsă încă de cei mai mulți oameni de știință și privită cu scepticism de mulți teologi. De asemenea, Curtea Constituțională a SUA a statuat în 2005, că teoria proiectului inteligent nu este știință recunoscută.

Deși germenii acestei teorii trebuie căutați în lucrarea *The Mystery of Life's Origin,* din 1984 (scrisă de trei autori, Bradley, Olsen și Thaxton), Mișcarea „proiectului inteligent" a început cu adevărat în urma activității și conducerii lui Phillip Johnson, profesor de drept la Berkley, care a publicat cartea *Darwin on Trial* în 1991 unde a atacat teoria evoluției pentru a demonstra ateismul constitutiv al acesteia. Printre figurile marcante ale teoriei „proiectului inteligent" se mai numără Michael Behe și William Dembski. În esență „proiectul inteligent" argumentează că în lumea naturală pot fi detectate empiric semne ale unor cauze inteligente. Astfel sistemul universului în ceea ce privește capacitățile naturale de a forma lucruri sunt neadecvate pentru explicarea anumitor structuri biologice bogate în informație. Prin urmare aceste sisteme trebuie să fie proiectate în mod inteligent de o cauză superioară (*Encyclopedia of Science and Religion,* 190). În viziunea lui Behe „complexitatea ireductibilă" a sistemelor biochimice demonstrează faptul că acestea nu pot fi efectul unui proces evolutiv gradual. Sistemele complexe nu ar fi putut avea la bază sisteme funcționale mai simple, deoarece funcționarea lor ar fi fost imposibilă în lipsa unei singure componente sau etape. De aceea, viziunea lui Behe că „informația privind sistemele proiectate trebuie să fi fost introdusă în structura monocelulelor timpurii, unde a rămas în stare latentă pe parcursul câtorva miliarde de ani sau ar fi putut fi adăugată mai târziu, rezultând un sistem biochimic complex" (Ian Barbour, *Când știința întâlnește religia,* p. 157).

După cum subliniază și Ian Barbour, comentariile științifice la adresa lui Behe au fost în majoritate critice, scoțând în evidență faptul că „multe dintre modificările evolutive pot fi înțelese ca niște improvizații care folosesc componente deja disponibile și nu ca sisteme întregi realizate de la zero." (Ian Barbour, *Când știința întâlnește religia,* p. 158). Sahotra Sarkar, profesor la University of Texas, Austin, și unul dintre cei mai penetranți critici ai proiectului inteligent, face o analiză necruțătoare la adresa acestei teorii în cartea sa *Doubting Darwin? Creationist Designs on Evolution.* În viziunea sa, cea mai mare problemă este faptul că în întreg corpus-ul proiectului inteligent nu există nicio explicație pozitivă a proiectului, nu ni se spune niciodată care este proiectul, ceea ce ne pune în poziția de a nu putea investiga posibilele proprietăți ale sistemelor proiectate sau de a determina dacă afirmațiile cu privire la proiect sunt testabile. Tot ceea ce ni se oferă, spune Sarkar, este o argumentație negativă, neconsituindu-se într-o obiecție credibilă la adresa teoriei evoluționiste (pp. 161-162).

În cele din urmă, din perspectiva teologiei

creştine trebuie luată în considerare contribuţia pe care această teorie o aduce în dezbaterea creaţionism-evoluţionism. Acesta este în opinia noastră punctul cel mai sensibil în argumentaţia „proiectului inteligent." Faptul că susţinătorii teoriei se feresc să identifice cauza inteligentă, pentru a evita acuzaţiile apartenenţei religioase, face un deserviciu teismului creştin sau, mai bine spus, aduce un beneficiu prea limitat, care poate fi utilizat cu succes în disputa cu evoluţionismul ateist de tip Dawkins, dar nu mai mult. Dacă, aşa cum recunosc şi cei care promovează teoria proiectului inteligent, ideea unui plan a fost acceptată deja de Aristotel, fără nicio motivaţie religioasă, ori chiar de un Einstein care recunoştea un logos organizator în cosmos, nu poate fi evitată întrebarea cu privire la caracterul inovator al teoriei. Totodată dacă tot ceea ce se urmăreşte este demonstrarea faptului că există o cauză inteligentă care stă la baza complexităţii sistemelor biochimice, scopul pare destul de limitat pentru complexitatea dialogului între viziunea creaţionistă şi cea evoluţionistă. Pe de altă parte, chiar dacă identificăm cauza inteligentă cu Dumnezeu, acesta pare mai mult o abstracţie, fiind o pradă uşoară pentru ateişti sau evoluţioniştii teişti. Dumnezeul-cauză inteligentă seamănă mai mult, pentru a folosi cuvintele lui John Haught, cu un „vrăjitor sau un arhitect distant," decât cu Dumnezeul personal al Bibliei care se implică activ în istorie şi în viaţa oamenilor, care s-a smerit şi a suferit din dragoste pentru oameni (John F. Haught, *Darwin, Design and Divine Providence*, în *Debating Design*, p. 243). În concluzie, pe lângă aspectele ştiinţifice la care trebuie să răspundă teoria proiectului inteligent, din punct de vedere teologic problema pe care o pune în discuţie este departe de a fi rezolvată, în ciuda optimismului susţinătorilor ei.

Evoluţionismul teist

Evoluţionismul teist afirmă existenţa lui Dumnezeu în calitate de creator al substanţei materiale a universului şi proiectantul tuturor proceselor botanice şi zoologice care au loc în dezvoltarea planului Său. Materia nu a fost eternă, ci a fost creată de Dumnezeu din nimic şi a fost controlată în procesul său evolutiv de planul pe care El l-a desfăşurat. Chiar dacă procesul evoluţiei a avut loc aşa cum îl descriu oamenii de ştiinţă, Dumnezeu a acţionat şi în mod supranatural pentru direcţionarea acestuia, întrebuinţând însă materiale deja existente. Cu alte cuvinte, întregul mecanism al procesului evoluţionar a fost proiectat şi călăuzit de Dumnezeu mai degrabă de vreo forţă misterioasă şi străină pentru care nu există explicaţie. La fel, Dumnezeu a creat primul om, însă s-a folosit pentru aceasta de o creatură existentă. Astfel, Dumnezeu a creat sufletul omenesc introducându-l într-una din primatele superioare, care a devenit primul om; prin urmare, dacă natura spirituală a lui Adam este creaţia directă şi specială a lui Dumnezeu, natura fizică a omului este un produs al procesului de evoluţie.

Evoluţionismul teist pare cea mai accesibilă cale de integrare a datelor actuale ale ştiinţei şi teismul biblic, neîntâmpinând mari dificultăţi în potrivirea cu datele ştiinţifice, atât timp cât afirmă că dimensiunea fizică a omului a apărut prin evoluţie. În această privinţă poate face oricât de multe concesii. Mai mult, în forma care acceptă existenţa unei prime perechi reale, Adam şi Eva, evoluţionismul teist se poate armoniza până la un anumit punct cu doctrina biblică. Cu toate acestea, dincolo de atractivitatea pe care simplitatea evoluţionismului teist de a integra datele ştiinţifice şi cele teologice o induce, considerăm că problemele de fond rămân nerezolvate, iar în momentul în care datele biblice şi cele puse la dispoziţie de ştiinţă par să se contrazică ne aflăm în punctul de la care am plecat. Pe lângă aceste consideraţii, apelul la teism doar ca un complement al viziunii ştiinţifice despre lume care trebuie să reprezinte în acelaşi timp un angajament personal faţă de o altă dimensiune a realităţii subiectivizează prea mult discursul religios şi îl privează de înrădăcinarea în obiectivitatea istorică a adevărului creştin, de care acesta are nevoie pentru a se legitima în faţa altor opţiuni şi angajamente spirituale la o dimensiune extra-fizică.

Consideraţii finale

Observaţiile cu caracter general care urmează intenţionează să formeze un cadru de discuţii care în opinia noastră poate susţine în speţă dialogul creaţionism-evoluţionism şi cel dintre ştiinţă şi religie în general.

1. În primul rând, faptul care este atât de des trecut cu vederea este că toate teoriile interpretative pe care le-am expus, precum şi celelalte care se află în peisajul dialogului ştiinţă-religie lucrează cu modele. Ian Barbour afirmă: „Toate modelele sunt limitate şi parţiale şi niciunul nu oferă o imagine completă sau adecvată asupra realităţii" (*Când ştiinţa întâlneşte religia*, p. 281). Problemele apar şi dialogul este blocat în momentul în care nu se realizează faptul că orice model este supus revizuirii, erorii şi se cade în capcana idolatriei unui model. Pe de o parte acest fapt nu înseamnă a situa toate modelele pe acelaşi nivel, ci sarcina mult mai modestă şi care în acelaşi timp cere modestia de a recunoaşte că modelele noastre pot fi supuse erorii.

În al doilea rând, ceea ce am afirmat nu constituie un pretext pentru a descalifica *a priori* Scriptura în ideea că ea propune doar un model care poate fi revizuit. După cum am văzut şi în cazul creaţionismului ştiinţific, eroarea care apare în mod curent este aplicarea unui model ştiinţific la Scriptură. Creaţioniştii stricţi greşesc când confundă relatarea creaţiei în Scriptură cu un discurs ştiinţific, la fel cum fac susţinătorii proiectului inteligent când reduc providenţa divină la ideea proiectului. Frumuseţea Bibliei este că nu cade în capcana modelelor, de aceea ea nu poate contrazice ştiinţa, cât timp nu este ştiinţă. Relatarea creaţiei nu a fost scrisă cu o intenţie ştiinţifică; nu este empirică în sensul că nu oferă observaţii de laborator şi verificarea ca bază pentru afirmaţiile sale. Într-un alt sens însă, Biblia este profund ştiinţifică şi empirică, după cum subliniază teologul american Carl Henry, deoarece ne oferă o prezentare comprehensivă şi ordonată a datelor, utilizând un conţinut lingvistic inteligibil pentru fiinţele de pretutindeni şi din toate timpurile. Pe de altă parte, Biblia nu foloseşte vocabularul specializat al filosofiei sau ştiinţei dintr-o perioadă particulară, deoarece o formulare în termenii tehnici ai unei ere ştiinţifice ar face Scriptura demodată şi întârziată în fiecare epocă ulterioară (*God, Revelation and Authority, VI*, p. 114). Mai mult, în cuvintele aceluiaşi teolog, „Nimic din Biblie nu oferă învăţătură ştiinţifică pe baza ipotezelor validate empiric. Diversitatea interpretărilor relatării din Geneza provine, în mare, din eforturile de a ajusta naraţiunea creaţiei la teoria ştiinţifică modernă. Şi datorită faptului că explicaţia ştiinţifică este revizuibilă, astfel de corelaţii între Scriptură şi ştiinţă sunt la fel de vulnerabile la schimbarea continuă" (*God, Revelation and Authority, VI*, p. 153).

Biblia nu poate contrazice aşadar ştiinţa, deoarece intenţia ei nu este de a ne oferi explicaţii ştiinţifice, ci de a ne oferi o perspectivă divină asupra vieţii şi universului, care integrează întreaga realitate umană. Biserica a căzut sute şi sute de ani în capcana unui model aristotelian pentru constituţia universului şi acest fapt ar trebui să constituie un avertisment pentru orice tentativă de a subscrie Biblia unui anumit model ştiinţific, oricât de atrăgător. De asemenea cei care recurg la aceste procedee uită modul în care se dezvoltă ştiinţa, în care o teorie poate fi în orice moment înlocuită de alta şi supusă revizuirii. Profesorul Basarab Nicolescu afirma că „metoda ipotetico-deductivă a devenit din ce în ce mai predominantă în fizică, de-a lungul ultimelor trei veacuri: se presupune existenţa anumitor legi fundamentale, ridicate la rangul de axiome şi se deduc toate consecinţele lor" (*Noi, particula şi lumea*, p. 127). Chiar şi Heisenberg a recunoscut că, dacă ar fi posibil să se măsoare simultan impulsul şi poziţia cu o precizie mai mare, mecanica cuantică s-ar prăbuşi. Ce ne garantează că acest lucru nu s-ar putea întâmpla? Din acest punct de vedere John F. Haught are dreptate: darwinismul nu este mai periculos pentru credinţa creştină decât este oricare altă teorie ştiinţifică sau chiar filosofică. Darwinismul nu poate distruge ceea ce afirmă Scriptura şi, după cum afirmă Haught, ideea providenţei divine după Darwin rămâne tot acolo unde era şi înainte (*Darwin, Design and Divine Providence*, în *Debating Design*, p. 239). Trebuie să avem grijă să nu ne irosim energiile încercând să combatem anumite teorii care sunt susceptibile de a trece de la sine în inerţia dezvoltării ştiinţei.

În momentul în care evităm capcana modelelor, greutatea argumentării cade pe umerii ştiinţei; altfel intrăm într-un joc fără sfârşit, deoarece în universul fizic oricărui argument ştiinţific i se poate contrapune un alt argument ştiinţific (după cum am văzut şi în cazul teoriei proiectului inteligent). Atunci când intrăm în domenii în care Scriptura nu face afirmaţii explicite, ne aflăm pe nisipuri mişcătoare şi trebuie să manifestăm precauţie în orice discurs teologic sau ştiinţific. În cele din urmă şi cel mai important, adevărul creştinismului nu depinde de o demonstrare ştiinţifică a erorii darwinismului, ci de caracterul adevărat şi demn de încredere al revelaţiei scripturale (Carl Henry, *God, Revelation*

Pierpaolo Marcaccio *Beuisgeist II*

and Authority, VI, p. 117) .

2. Ceea ce teologii numesc revelația generală sau naturală nu poate fi acaparată și monopolizată nici de creaționiști, nici de evoluționiști. Creația și natura e la fel de mult a omului de știință, ca și a teologului. Teologul nu trebuie să îi interzică omului de știință să își prezinte explicațiile și teoriile, însă nici acesta din urmă nu are voie să nege dreptul la explicații alternative. Trebuie să adăugăm însă imediat că o condiție fundamentală pentru ca acest dialog să funcționeze este ca fiecare parte să recunoască ceea ce este subiectiv, personal, angajant spiritual sau filosofic în discursul său. Teologul nu trebuie să prezinte ca știință ceea ce este acceptat în urma credinței, iar omul de știință nu are voie să pretindă statut științific afirmațiilor care pornesc de la considerente filosofice, spirituale.

În dezbaterea dintre evoluționiști și creaționiști trebuie demarcate clar limitele în care știința se oprește și intervin diferite supoziții, prejudecăți, credințe sau subiectivități. În acest sens îi dăm dreptate din nou lui Haught în ceea ce privește modul greșit în care însăși teoria lui Darwin a fost acaparată de filosofia materialistă și ateistă. Și evoluționistul se angajează într-un salt al credinței – nu credință în sensul creștinismului, ci credință în absența datelor primare observabile. A afirma că omul a fost creat de Dumnezeu sau a spune că toți suntem de cincisprezece miliarde de ani nu înseamnă știință în sensul tare al termenului. Experimentul științific nu ne poate demonstra că originile noastre sunt așa cum afirmă Scriptura sau pretinde știința. Nici evoluția, nici creația nu sunt o chestiune care ține pur de știință (Carl Henry, *God, Revelation and Authority, VI*, p. 117). Ambele implică opțiuni de viață și o viziune asupra lumii. Ian Barbour afirmă: „Teismul și materialismul nu sunt decât sisteme de credință alternative, care pretind – și unul și celălalt – că înglobează toată realitatea" (*Când știința întâlnește religia*, p. 31). În plus față de ceea ce am afirmat, susținătorii teoriei evoluționiste trebuie să recunoască aspectele la care nu au un răspuns concludent sau definitiv, limitându-ne aici la a menționa doar două aspecte definitorii pentru comportamentul uman, care constituie o piatră grea de încercare în demersul explicativ al evoluționiștilor: limbajul și conștiința.

În cele din urmă, din același punct de vedere al recunoașterii punctului de plecare, precum și a considerentelor care ghidează înțelegerea, creștinii trebuie să admită de fiecare dată când fac apel la Scriptură pentru modul în care înțeleg realitatea și să își asume credința religioasă fără rețineri. Considerăm că toate aceste lucruri ar trebui să izvorască nu din rațiuni științifice sau metodologice, ci dintr-o onestitate intelectuală care să reprezinte garanția unui respect și a unei încrederi reciproce.

3. Teologia creștină trebuie să fie mai rezervată în a face concesii care pot duce la pierderea propriei identități și a specificității demersului său. Asistăm la o remodelare a discursului teologic creștin care adeseori mai are prea puține afinități cu doctrina creștină clasică sau cu intenția inițială a textului Scripturii. Considerăm că cel puțin din punct de vedere al onestității cerute de slujba lor, teologii trebuie să dea întâietate scriitorilor Bibliei înșiși, fiind convinși că putem păstra semnificația originală a termenilor fără a contrazice datele științei. Teologia nu poate renunța la anumite daturi fără de care își pune în pericol propria existență. De exemplu, ea nu poate renunța la doctrina creării omului după chipul lui Dumnezeu, la literalitatea primului cuplu uman (pe care scriitorii Noului Testament au presupus-o) sau la doctrina păcatului. În lumina dezvoltării științelor tari sau a celor sociale avem de-a face cu o reformulare a doctrinelor majore ale creștinismului, din dorința de a le armoniza cu ultimele teorii științifice sau socio-biologice, însă prețul plătit este foarte mare, deoarece teologia pierde enorm din forța ei. Ea rezolvă relația cu știința renunțând la tot ce e aparent ireconciliabil sau remodelându-se radical, dar prin aceasta nu face decât să deschidă un nou set de probleme în propria-i ogradă, trebuind să depună efort considerabil pentru a reda coerența mesajului creștin. Două exemple ale acestui mecanism de gândire cu efect de bumerang sunt suficient de concludente. Dacă păcatul reprezintă, după cum susțin astăzi mulți teologi, numai o greșeală de relaționare a oamenilor între ei și cu Dumnezeu, doctrina esențială a întrupării lui Cristos trebuie regândită în mod fundamental, deoarece problema relaționării putea fi rezolvată într-un mod mai puțin violent. Sau ce mai rămâne caracteristic creștin din aceeași doctrină a păcatului în viziunea teologului Philip Hefner care identifică păcatul cu conflictul dintre informația genetică și cea culturală? Aceeași observație poate fi făcută în legătură cu nenumărate alte aspecte ale teologiei creștine, ba chiar și cu însuși cuvântul „Dumnezeu," care adesea, în însuși discursul teologilor ajunge să reprezinte nimic mai mult decât o denumire pentru o enitate abstractă și impersonală.

4. În cele din urmă nu trebuie să uităm că ceea ce este comun în această dezbatere între creaționiști și evoluționiști sau între știință și religie la modul general nu este o idee, teorie sau speculație, ci însuși omul. El este în fapt „miza" întregului demers. Iar omul nu este doar un mecanism biologic, care gândește și acționează în funcție de binele propriu, trăiește adaptându-se la diferite situații cu scopul supraviețuirii și perpetuării speciei. Pentru a aminti cuvintele Mântuitorului: „Oare nu este viața mai mult decât hrana și trupul mai mult decât îmbrăcămintea?" Greșeala fundamentală a materialismului științific prezent în scientismul care invadează spațiul public este reducționismul extrem la care supune omul, privându-l de orice urmă de transcendență și de finalitate a vieții.

În buna tradiție a lui Pascal, demersul științei și descoperirea infinitului mare și mic ar trebui să ne trimită mai mult pe fiecare din noi la o meditație asupra omului, asupra subiectului, după cum se exprimă Thierry Magnin și să ne repunem problema sensului vieții (*A deveni tu însuți în lumina științei și a Bibliei*, p. 134). Din această cauză ceea ce poate reprezenta o cale de a ieși din impasul în care se găsește adesea dialogul știință religie este o viziune transdisciplinară asupra cunoașterii, care să integreze datele științei și ale teologiei, ținând cont de bogăția experienței vieții umane și nereducându-l la o definiție pe criteriile structurilor formale. După cum remarcă teologul american Philip Clayton, știința nu poate vorbi oamenilor despre căutarea sensului în lume, decât dacă și atunci când rezultatele ei sunt plasate într-un context mai larg, metafizic, de discuții. Și la acest punct teismul poate cel mai bine integra rezultatele științifice într-o imagine de ansamblu care să unească dimensiunea fizică și cea spirituală. Creștinismul nu trebuie să nege știința empirică per se. Numai atunci când oamenii de știință canalizează întregul sens al raționalității în scientism și când pretind a identifica binele suprem, sensul și finalitatea vieții pe baza utilității sau observației, teologia are dreptul de a interveni arătând modul în care perspectiva sa înalță și oferă demnitate ființei umane, create după chipul lui Dumnezeu. În cuvintele aceluiași teolog: „Teologii trebuie să fie buni ascultători atunci când vine vorba de noi descoperiri în lumea fizică, din moment ce acestea oferă cunoașterea acelui univers a cărui existență o atribuim Dumnezeului creator. Cunoașterea universului formează partea empirică a doctrinei creației; dă un sens mai larg „lumii pe care ai creat-o Tu." Prin contrast, teologii trebuie să fie jucători cheie când vine vorba de interpretarea acelor adevăruri științifice. Deoarece procesul interpretării, deși constrâns de știință, nu este dictat de știință" (*God and Contemporary Science*, p. 161).

O astfel de viziune complementară nu face decât să aprofundeze cunoașterea universului din care facem parte și să ne ridice privirea înspre o realitate care se află dincolo de ceea ce constituie lumea fenomenelor, înspre ceea ce ne poate transpune într-un alt nivel de înțelegere care să ofere sens și scop vieții.

Bibliografie

Barbour, Ian, *Când știința întâlnește religia. Adversare, străine sau parteneră?*, Curtea Veche, București, 2006.

Clayton, Philip, *God and Contemporary Science*, Wm. B. Eerdmans Publishing, 1997

Henry, Carl F. H., *God, Revelation and Authority, VI*, Crossway Books, 1999

Magnin, Thierry, *A deveni tu însuți în lumina științei și a Bibliei*, Curtea Veche, București, 2007

Nicolescu, Basarab, *Noi, particula și lumea*, Junimea, Iași, 2007

Sarkar, Sahotra, *Doubting Darwin? Creationist Designs on Evolution*, Blackwell Publishing, 2007

Debating Design, ed. William A. Dembski, Michael Ruse, Cambridge University Press, 2006

Encyclopedia of Science and Religion, Ed. in chief J. Wentzel van Huysteen, 2003

■

Pierpaolo Marcaccio — *In nome del padre (2000)*

„Trebuie să formăm câteva obișnuințe de comunicare, în care fiecare să fie partenerul celuilalt”

de vorbă cu Maria Dan Golban, director al DJCCPCNC

Din iunie 2009, Maria Dan Golban este directorul coordonator al *Direcției Județene pentru Cultură, Culte și Patrimoniu Cultural Național Cluj*. A fost până acum referent de specialitate la *Centrul Județean pentru Conservarea și Promovarea Culturii Tradiționale Cluj*, unde s-a remarcat atât prin cercetările de teren, cu întemeierea unei consistente arhive digitale, cât și prin articolele publicate constant în „Buletinul informativ” al instituției și în reviste de specialitate. A fost, totodată, foarte activă în organizarea și promovarea unor festivaluri folclorice cu impact, dintre care cel mai valoros, poate, rămâne, Festivalul-Concurs Național pentru Voci Bărbătești „Ion Cristoreanu”.

De curând și-a susținut un masterat în *Comunicare interculturală*, tema disertației fiind *Comunicare interculturală româno-maghiară în cultura tradițională din Zona Clujului,* în care dovedește o bună inițiere în studiul comparatistic al fenomenelor etnografice.

De opt ani este autoarea emisiunii de televiziune *Folclor nepieritor*, la postul local NCN Tv, emisiune prin care au trecut cu portrete substanțiale și neconvenționale, mai toți soliștii importanți de muzică populară, ansambluri folclorice, rapsozi și formații tradiționale. Se promovează aici exclusiv cântecul popular autentic, în paralel cu susținerea teoretică a autenticității, respectiv cu o educație pragmatică, în acest sens, a publicului.

Ea însăși interpretă, Maria Dan Golban s-a impus cu un repertoriu original de cântece tradiționale din zona Huedin. Nu e un hobby, ci un har cultivat care a cristalizat în piese originale și memorabile.

Dincolo de toate acestea, Maria Dan Golban are vocația naturală, dar și educația comunicării cu ceilalți – o calitate constitutivă și indispensabilă a oricărei forme de management. Este o inteligență mereu activă și inovativă, crescută și formată într-un orizont al moralei datoriei.

Paul Petrescu: - *Pentru a lămuri mecanismul de funcționare și modalitățile de implicare în viața culturală ale acestei instituții trebuie amintite mai întâi principalele sale atribuții legale, precum și direcțiile ei exprese de acțiune.*

Maria Dan Golban: - Protejarea și păstrarea patrimoniului cultural național reprezintă un factor cultural-educațional esențial în actualele strategii europene. În acest context, scopul principal al *Direcției* îl constituie realizarea prerogativelor specifice domeniului culturii și cultelor, asigurând implementarea strategiei și politicilor elaborate de Ministerul Culturii, Cultelor și Patrimoniului Național.

Obiectul de activitate al *Direcției* îl reprezintă aplicarea măsurilor de protejare, conservare, restaurare și valorificare a patrimoniului cultural material și imaterial din arealul județului Cluj. De asemenea, specialiștii noștri, împreună cu celelalte organe de control abilitate, verifică respectarea legislației specifice din domeniu.

Din păcate, la acest moment instituția suferă de o acută lipsă de imagine în cadrul comunității. Cred că în ultima perioadă nu s-a conștientizat importanța prezenței active și vizibile în viața culturală a județului, lucru esențial cu atât mai mult cu cât este vorba de o instituție publică ale cărei proiecte trebuie să beneficieze de transparență (cf. *Legii 544/2001*, privind liberul acces la informațiile de interes public).

Pe de altă parte, informând comunitatea despre starea actuală a patrimoniului național, cred că e mai ușor să determinăm conștientizarea importanței implicării tuturor în protejarea și păstrarea acestuia, precum și respectul față de acest element identitar.

Pe lângă actvitatea de protejare și control, *Direcția* poate iniția diverse proiecte culturale sau se poate implica în cele organizate de alte instituții și ONG-uri. Spre exemplu, în curând, vom lansa un amplu program, ***Clujul estetic***, de informare și educare urbană și valorificare a patrimoniului cultural, cu editarea unor pliante tematice și o campanie de presă.

- Legislația din cultură are în vedere trei tipuri mari de patrimoniu: imobil, mobil și imaterial. Direcția Județeană pentru Cultură, Culte și Patrimoniu Cultural Național urmărește anumite priorități, respectiv punerea unor accente diferențiate în cazul acestora?

- Strategia M.C.C. în domeniul *Patrimoniului Cultural Național* are la bază ideea că patrimoniul este un factor important pentru păstrarea identității valorilor culturale și naționale, de dezvoltare durabilă, coeziune și incluziune socială într-o Românie Europeană.

În acest context, prioritatea o reprezintă câteva activități urgente privind **protejarea patrimoniului cultural național**, în conformitate cu legislația care reglementează activități specifice fiecărui tip în parte, astfel: *Legea nr. 182/*2000 privind protejarea patrimoniului cultural național mobil, republicată în 2008; *Legea nr. 422/*2001 privind protejarea monumentelor istorice și a siturilor arheologice, republicată în 2006; *O.G. nr. 43/*2000 privind protecția patrimoniului arheologic și declararea unor situri arheologice ca zone de interes național, republicată în 2006; *Legea nr. 26/*2008 privind protejarea patrimoniului cultural imaterial.

- Cum ar putea deveni eficiente și vizibile public relațiile instituției cu ONG-urile și cele cu autoritățile locale?

- Consider că realizarea unor proiecte culturale împreună cu ONG-uri și cu autoritățile locale poate nu doar să facă procesul de implementare a acestora mai ușor, dar și mai vizibil în plan socio-cultural. Apoi, nu trebuie să ne fie teamă că am fi acuzați de lipsă de modestie făcându-ne cunoscute activitatea și, mai ales, rezultatele acesteia. A evidenția competențele, munca și rezultatele unei echipe valoroase înseamnă a fi mândru că poți crea imaginea unei instituții pe măsură. Dar, mai întâi, trebuie să formăm câteva obișnuințe de comunicare, respectiv un circuit al inițiativelor reciproce, în care fiecare să fie partenerul celuilalt.

Referindu-mă la ceva concret, cred că o bună situare publică a instituției noastre ar oferi o colaborare constantă cu uniunile de creație din oraș, respectiv cu cea a scriitorilor, a artiștilor plastici și a compozitorilor.

- Are publicul clujean o cultură urbană, este el conștient de valoarea estetică a orașului în care locuiește? Ar putea Direcția iniția un program de educație culturală în acest sens?

- M-ați adus într-o *zonă* sensibilă. Unul dintre obiectivele planului meu de management îl constituie realizarea unui proiect de promovare a respectului pentru patrimoniul cultural, tocmai pentru că, după părerea mea, un procent semnificativ al publicului clujean nu privește orașul ca pe locul care ne oglindește istoria și modul de viață, lucru care, din păcate, se întâmplă și cu celelalte zone protejate din județ.

Din punctul meu de vedere, *ORAȘUL* trebuie privit și tratat ca fiind un personaj drag ce face parte din viața noastră zi de zi, personajul care ne reprezintă în fața generațiilor în funcție de cum îl tratăm, de cum îl privim, de cum trăim în raport cu el.

Astfel, în perioada următoare vom demara o campanie de educație culturală în cadrul căreia va

fi implicată echipa *Direcției*, precum şi specialişti din cadrul Ministerului Culturii, Cultelor şi Patrimoniului Național, personalități clujene şi mass-media. Rolul campaniei constituie, în primul rând, un semnal de alarmă cu privire la necesitatea protejării patrimoniului național.

- Funcția de director coordonator a fost obținută în urma unui concurs, aşadar a unui program de management. Care ar fi obiectivele imediate ale acestuia?

- Ținând cont de necesitatea actualizării evidenței monumentelor istorice la nivel național, în această perioadă am intensificat procesul de finalizare a *Listei Monumentelor Istorice* din județul nostru, acțiune ce are ca scop cunoaşterea şi creşterea gradului de protecție a patrimoniului național. Apoi, aminteam despre campania de promovare a patrimoniului din oraşul nostru, care urmăreşte acelaşi obiectiv.

Nu trebuie să lăsăm pe ultimul loc demararea imediată a lucrărilor de reparații la sediul nostru, pentru că nu pot accepta paradoxul cel puțin jenant de aici: instituția care are ca atribuție principală *protejarea patrimoniului național* îşi desfăşoară activitatea în încăperi ale căror pereți crăpați stau să cadă...

- Pentru români, cultura tradițională continuă să rămână una dintre mărcile identitare puternice. În ce ar consta originalitatea Clujului într-un asemenea context şi cum ar putea fi revitalizate şi valorificate tradițiile?

- Întoarcerea popoarelor la izvoarele culturii tradiționale reprezintă recunoaşterea ei ca parte integrantă a culturii şi civilizației moderne. Teritoriu cu străvechi tradiții istorice şi culturale, județul nostru se înscrie în peisajul etnografic, atât prin patrimoniul cultural material al județului, cât şi prin mărturiile de viață spirituală cuprinse în fiecare vatră folclorică.

Satele județului Cluj păstrează, nealterate de secole, tradiții şi obiceiuri foarte interesante. Cele mai renumite localități în acest sens sunt: Izvorul Crişului (arta populară maghiară), Poieni (porți de lemn, costume), Călățele (case, costume), Răscruci (împletituri), Panticeu (cojocărit şi pielărit) etc. Rezultatul conviețuirii celor două naționalități, română şi maghiară, a condus la numeroase interferențe şi similitudini privind organizarea habitatului, a modului de lucru, a portului, datinilor şi obiceiurilor, a practicilor familiale.

Şezătoare la Mărişel

Dacă în satele din Câmpia Transilvaniei sunt evidente influențele româneşti asupra folclorului maghiar din zonă, în Zona Huedinului avem de-a face cu influența maghiară asupra unor elemente din costumul popular (musui/şurț cu bocore), precum şi asupra graiului local.

Specificul satului clujean se regăseşte atât în folclorul muzical-coregrafic, cât şi în ritualurile de trecere, sau ale sărbătorilor de peste an.

Pierpaolo Marcaccio *Beuisgeist III (1997)*

În cadrul strategiilor sectoriale ale M.C.C. *Revitalizarea şi revigorarea tradițiilor populare* constituie un program dedicat *educației permanente* şi *civilizației tradiționale*. Astfel, păstrarea tradițiilor face obiectul unui program specific, cu caracter permanent, de inițiere şi educare a tinerilor, a celorlalți participanți la viața culturală comunitară, în spiritul valorilor tradiționale. În acest sens, manifestările cu caracter competițional, gen festivaluri-concurs, demonstrează interesul tinerilor pentru promovarea folclorului, aspect ce contribuie, fără îndoială, la continuitatea fenomenului tradițional.

- Instituțiile din România au, în genere, dificultăți de comunicare cu media. Ai în vedere o strategie de comunicare eficientă?

- Presa clujeană, spre deosebire de alte zone, este interesată de fenomenul cultural, aspect remarcabil ce trebuie apreciat şi „exploatat".

Informarea periodică şi sensibilizarea comunității clujene prin intermediul mass-media vor fi, fără îndoială, în avantajul promovării obiectivelor ce vizează protejarea şi promovarea patrimoniului național. De altfel, mă gândesc chiar la realizarea unor proiecte în parteneriat cu presa în general şi cu publicațiile de cultură în special. Un program, pe o durată mai lungă, de cunoaştere a patrimoniului cultural clujean ar fi posibil, de exemplu, în colaborare cu revista „Tribuna".

- Personalul instituției are calitățile şi calificarea necesare îndeplinirii obligațiilor curente dar şi ale unor proiecte performante?

- Spre bucuria mea, am găsit oameni foarte bine pregătiți pe fiecare domeniu, pasionați de munca lor, iar dumneavoastră, mai bine decât oricine, cunoaşteți cât e de important să-ți placă ceea ce faci. Specialiştii noştri au rezultate remarcabile, deşi nu întotdeauna vizibile, dar asta şi din cauza specificului muncii lor. De-acum, însă, trebuie „scoşi în lume" prin proiecte cu impact public.

Interviu realizat de
Paul Petrescu
■

philosophia christiana

Despre nelibertate

Nicolae Turcan

Într-un text celebru, Heidegger nota în trecere că prin umanism s-ar putea înțelege în general „străduania ca omul să devină liber pentru omenescul lui şi să-şi afle în aceasta demnitatea" („Scrisoare despre «umanism»", 321). Mai mult decât o înțelegere a ce înseamnă umanismul şi a felului în care Heidegger l-a explicat în textul său, vom încerca în cele ce urmează să ne întrebăm asupra nelibertății omului. Într-adevăr, ce poate însemna această străduanie a omului de „a deveni liber pentru omenescul lui", decât că, mai întâi de toate şi în primă instanță omul *nu este* liber pentru omenescul lui?

Să notăm pentru început că această formă particulară de nelibertate nu intră în contradicție cu ideea creştină a libertății de care ființa umană se bucură în calitate de creație a Dumnezeului liber. Gândirea creştină a susținut libertatea ca pe una dintre ideile menite să disloce credința vechilor greci în soarta tragică şi să susțină, în acelaşi timp, atât măreția omului, cât şi posibilitatea acestuia ca, prin propria hotărâre, să poată dobândi mântuirea adusă de Fiul lui Dumnezeu. Atât tragedia primei căderi, a lui Adam, cât şi dramatismul căderilor de zi cu zi au la bază existența liberului arbitru: omul poate alege după cum voieşte, determinându-şi astfel cursul vieții. Faptul că nelibertatea din citatul heideggerian nu intră în contradicție cu libertatea creştină se datorează acelei referințe la umanitatea omului: chiar acceptând că omul *este* liber, el nu a devenit încă liber *pentru omenescul lui*. Altfel spus, libertatea nu se împlineşte până la capăt decât în măsura în care împlineşte esența omului, exprimată, în cazul de față, prin sintagma „omenescul omului".

Vorbind despre ceva de ordinul esenței, trebuie să acceptăm că străduania de a deveni liber presupune şi *conştiința* acestei eliberări. Abandonat doar posibilităților liberului arbitru, lăsat să aleagă fără a şti între ce şi ce, omul nu poate ajunge la împlinirea esenței sale. Fără a fi platonici, dar acceptând ideea unui adevăr revelat, esența omului trebuie să ajungă la conştiința celui ce doreşte, prin străduanie, să o împlinească. Să ne amintim că tradiția Părinților Bisericii ne oferă, pornind de la revelația biblică, o antropologie în care omul, creat după *chipul* lui Dumnezeu, este chemat ca prin exersarea libertății sale să ajungă la *asemănarea* cu Dumnezeu. Deşi suntem deja în câmpul credinței – care ne şi oferă astfel un concept al esenței omului, acela de fiu al lui Dumnezeu – trebuie să subliniem că simplul concept nu ajunge. A şti, fie din credința *altora*, fie dintr-o filosofie anume, ce este „omenescul omului" nu înseamnă a-ți activa energiile pentru străduaniile care ar trebui să urmeze acestei conştiințe. Ceva de ordinul convertirii trebuie să se producă. În absența convertirii, nelibertatea omului rămâne, cu atât mai mult cu cât omul nici măcar nu are cunoştință despre existența ei, crezându-se pe deplin liber.

Să luăm tot un exemplu heideggerian: „impersonalul se", a cărui dominație cotidiană aruncă *Dasein*-ul în modul inautentic al ființei sale. Dependența de opiniile de-a gata, aderența la multitudinea manifestărilor binecunoscute, existența în câmpul şi sub forța tuturor acestora, fără încercarea de interogare, poate sta ca exemplu pentru nelibertatea omului. Omul aflat sub dominația „impersonalului se" este neliber. Şi totuşi, afirmația nu este mulțumitoare: dacă am face o reducere la absurd şi am elimina dominația „impersonalului se", am obține oare conceptul omului liber? Nu. Fiindcă tocmai ceea ce rămâne în urma acestei eliberări de „impersonalul se" vorbeşte despre nelibertatea fundamentală a omului, fiindcă abia acum se dezvăluie ceea ce am putea numi *sfera propriului*. Cu alte cuvinte, chiar în non-dependența cea mai profundă de opiniile comune, dependența omului de propriile gânduri, fapte, dorințe etc. rămâne. Destituirea dominației „impersonalului se" nu atrage automat dobândirea libertății, pentru că înainte de a ajunge la esența naturii sale umane, omul mai are de depăşit această sferă a propriului. Legăturile dintre sine şi sfera propriului sunt atât de apropiate de esența sa, încât bănuiala că ar putea fi *apropriate* nici nu apare. Pentru a avea un exemplu, putem vedea ce rămâne, după îndepărtarea „impersonalului se", din dictonul: „Nimic din ce este omenesc nu-mi e străin".

Pierpaolo Marcaccio *Eurasia IV (1998)*

Omul poate adăsta în preajma acestei înțelegeri, convins fiind şi de libertatea proprie şi de calitatea sa ca persoană care s-a înțeles pe sine nu ca singurătate, ci ca singularitate. Respingând dominația părerilor de la sine înțelese şi gândind cu propria rațiune, un asemenea om împlineşte modelul pe care iluminismul l-a adus cu sine: este omul care a ieşit din minorat, aşa cum îl voia Kant. În temeiul rațiunii sale, el se poate considera liber tocmai în măsura în care are de-a face cu disponibilitatea sferei propriului. Tocmai făcând ceea ce vrea se consideră liber. Paradoxul libertății acesta este: ca omul să se recunoască liber *chiar în nelibertatea lui*, datorită faptului că sfera proprie îi stă la îndemână fără opoziție. Dar acest paradox îi rămâne necunoscut, atâta timp cât nelibertatea îi pare abolită, căci sfera propriului înseamnă atât voința lui, cât şi obiectele care o satisfac, iar aceasta poate constitui o întreagă viață.

Dacă de sub dominația „impersonalului se" există ieşiri care au la bază conceptul autenticității, de sub dominația sferei propriului nu se poate ieşi decât prin convertire, adică prin salt. Nelibertatea omului nu poate fi depăşită prin simpla autenticitate; predat sieşi, omul rămâne de cele mai multe ori în aceeaşi credință naivă în libertatea pe care i se pare că o deține. În acest punct, doar intruziunile negativului, distrugerii, pierderii şi morții îl pot face să meargă mai departe. Abia revelația acestor limite ce anunță dureros finitudinea umanității sale, reclamă necesitatea saltului. Când înțelegerea omului apare în lumină ca pierdere şi distrugere, când viitorul stă sub semnul nimicirii, nimicnicirii şi morții, omul poate să observe că sfera propriului îl menține în nelibertate precum o făcea, altădată, „impersonalul se". Ceea ce patristica răsăriteană a denumit prin patimi şi prin dependența față de ele reprezintă tocmai sfera propriului. Abia odată cu dezvăluirea sferei propriului nelibertatea îşi dobândeşte conceptul. În viziunea aceloraşi Părinți, drumul de la nelibertate la libertate va trece, aşadar, prin ne-voință, adică prin renunțarea la ceea ce părea mai intim şi mai personal, prin lupta cu sine însuşi, dar aceasta este o altă poveste.

■

Pierpaolo Marcaccio *Beuysgeist IX (2003)*

Black Pantone 253 U

Informația ascunsă

Sergiu Gherghina

La ceva mai mult de doi ani şi jumătate de prezență „activă" în Uniunea Europeană (UE), românii nu se pot mândri cu foarte multe cunoştințe despre aceasta. Dacă înainte de aderare unul din patru români cunoştea numărul de state membre sau modalitatea în care europarlamentarii sunt aleşi. După o perioadă în care am avut timp să ne obişnuim cu faptul că mai sunt alte 26 de țări în UE în afară de noi şi că votul nostru direct desemnează reprezentanții pe care îi avem la Strasbourg şi Bruxelles, proporția românilor ce ştiu aceste lucruri nu a sporit. Să nu mai discutăm despre puterile Parlamentului European (PE), rapoartele şi atribuțiile Comisiei Europene sau diferențele dintre Consiliul Uniunii Europene şi Consiliul Europei. Poate este eronată credința că o cunoaştere a structurilor din care propria țară face parte permite înțelegerea funcționării acestora şi a rolului pe care îl pot juca reciproc UE şi România. Dincolo de această ignorare a elementelor de bază vine absența informațiilor despre evenimentele de la nivel european, datorată, în principal, mass-media şi reprezentanților noştri în instituțiile europene. Actualul nivel scăzut de informare al populației este, pe lângă alte cauze ce pot fi detaliate separat, rezultatul acestor doi factori. Influența lor poate fi sintetizată pe trei dimensiuni principale.

În primul rând, mass-media este cea care captează, selectează şi difuzează informații. Ea este cea care introduce şi elimină de pe agenda publică subiecte şi determină concentrarea atenției. Nu este fezabil şi realist să ne aşteptăm ca peste 400 de milioane de adulți ce alcătuiesc populația UE să caute informații despre ce se petrece la nivel european în condițiile în care acesta nu a repezentat vreodată o prioritate în fața problemelor naționale. Prin urmare, absența ştirilor despre evenimentele de la nivel european determină axarea atenției populației pe alte aspecte. Lăsarea pe plan secund a dimensiunii europene de către media se reflectă în atitudinile cetățenilor şi în distanța care îi separă de instituțiile în care se iau deciziile la nivelul UE. Aceste distanțe sunt sporite în noile state-membre, printre care şi România, deoarece acestea nu sunt obişnuite cu mecanismele europene. Deşi în perioada de pre-aderare s-a pus accentul pe necesitatea informării cetățenilor, învățarea este mai uşoară în momentul în care acțiunea este coroborată cu informația. Astfel, românii au şanse mai mari să ştie că euro-parlamentarii sunt aleşi direct de către cetățeni după ce au votat deja de două ori (în pofida unei prezențe la urne scăzute). În plus, ne putem aştepta să existe un grad mai mare de cunoaştere a unui document relevant al UE precum Tratatul de la Lisabona odată ce prevederile sale ne-ar influența în mod direct. De altfel, pot exista situații precum cele în care au fost puşi olandezii, francezii sau irlandezii care au trebuit sa ratifice prin referendum documente fundamentale ale UE şi au răspuns negativ propunerilor europene. Unele dintre explicațiile pentru aceste decizii s-au orientat către absența informației în rândul populației şi astfel aceasta a luat decizii în necunoştință de cauză.

În condițiile în care site-urile cu caracter informativ ale UE sunt accesate de un număr redus de persoane şi, de obicei, conțin multiple informații specializate şi fără a trezi un interes deosebit cetățenilor obişnuiți, rolul presei scrise şi vizuale devine şi mai important pentru selectarea şi diseminarea informațiilor relevante pentru public. Totuşi, ziarele din România nu alocă decât rareori spații reduse unor astfel de ştiri, inițiativele de relatare ale aspectelor legate de UE fiind nesemnificative. Două dintre cotidienele naționale creaseră secțiuni speciale pentru evenimentele europene, dar au renunțat la ele în scurt timp. Astfel, de multe ori, media autohtonă se rezumă la a prezenta rezumate ale celor relatate pe plan internațional, de multe ori însă lacunar şi fără o perspectivă proprie. Acest element constituie următoarea problemă de informare pe care o putem observa frecvent.

Îm al doilea rând, absența informațiilor particularizate determină deturnarea publicului de la subiectele de tip european. În România, marea majoritate a ştirilor prezentate publicului sunt preluate de la agențiile de ştiri sau traduse din ziarele internaționale. Fără investigații proprii, majoritatea cotidienelor şi săptămânalelor nu pot oferi altceva decât informații foarte generale care nu interesază în mod direct cetățenii români. De exemplu, analizând ştirile despre UE în ultimele luni din presa românească am remarcat patru subiecte principale: înlocuirea vechilor euro-parlamentari cu cei noi, intrarea în vacanță a legislativului european, raportul de țară pentru România şi renunțarea la unele standarde impuse produselor alimentare în UE. Modalitatea în care au fost prezentate primele două le face parțial redundante. Urmarea directă a alegerilor europene de la începutul lui iunie este schimbarea euro-parlamentarilor, mass-media românească mulțumindu-se să relateze doar elemente picante ale primelor zile ale noilor aleşi. Fără a explica rolul acestora, pozițiile pe care le pot ocupa (şi pe care le-au ocupat predecesorii lor), dificultățile pe care le întâmpină sau responsabilitățile pe care trebuie să şi le asume, accentul a căzut pe chiriile plătite, pe sentimentele şi acomodarea nou-sosiților în clădirile europene, precum şi pe unele dispute personale sau de partid. Funcțiile ocupate de români au fost relatate succint, fără a încadra întreaga discuție în contextul general al schimbării conducerilor PE şi fără a explica ce presupun funcțiile deținute. Această problemă poate fi rezolvată prin comunicarea cu euro-parlamentarii români asupra căreia voi reveni imediat.

Pierpaolo Marcaccio *Beujsgeist I (1996)*

Apariția ultimului raport de țară pentru Justiție, care exprimă cam aceleaşi lucruri ca şi precedentul, dar ale cărui măsuri „constructive" sună ciudat chiar şi pentru cineva care nu are studii de specialitate, este evenimentul care a generat cele mai multe reacții din partea reprezentanților noştri la Strasbourg şi Bruxelles. În mare parte, vocile acestora sunt consecvente şi menționează stilul autoritar al raportului şi sugestiile irealiste propuse. Fără a dezbate validitatea acestor afirmații, trebuie remarcat faptul că acesta este unul dintre puținele momente în care aflăm ceva despre opiniile euro-parlamentarilor români. Precedenta situație în care am aflat poziția lor a fost legată de apariția unui top al activității parlamentarilor europeni în care românii nu sunt plasați deloc onorabil. În principal, acestea sunt reacții la adresa unor calificări negative, mass-media decide să intervieveze elitele politice ce ne reprezintă la nivel european doar în condițiile unor evenimente majore sau denigratoare. Însă, această absență din peisaj se datorează şi celor meniți să ne reprezinte.

Astfel, comunicarea dintre euro-parlamentari şi mass-media nu poate fi uni-direcțională şi inițiată doar de cea din urmă. Fiecare ales european beneficiază de un cabinet, de asistenți, de resurse multiple care să îi permită comunicarea cu cei de la care a primit sau aşteaptă voturi. Cu o informare potrivită asupra activității curente a acestora, alegătorii nu ar ajunge să se întrebe la fiecare cinci ani care este utilitatea acestor alegeri şi ce face fiecare persoană pe care o votează în instituțiile europene. Nu mă aştept ca fiecare activitate să fie de interes pentru public, dar există o probabilitate mai mare ca mass-media să acopere o arie mai largă de evenimente europene dacă primeşte în mod sistematic informații de la sursă. În plus, particularizarea informațiilor ar fi posibilă şi reflectarea evenimentelor europene prin prisma celor implicați ar aduce UE mai aproape de fiecare dintre noi. În absența unor astfel de informări regulate, trebuie să ne mulțumim cu câte un raport anual de tip statistic ce nu reflectă decât la nivel general activitatea europeană sau cu rezumate preluate din surse secundare, uneori distorsionate.

Toate acestea conduc la absența informațiilor despre ce se petrece în familia europeană cu care politicienii români erau bucuroşi că ne-am regăsit. Mulți dintre noi apreciază UE, dar în lipsa unor cunoştințe despre aceasta şi modalitățile sale de operare acest suport devine gol de conținut. Dacă insistența cu care mass-media autohtonă caută să acopere cele mai mici detalii ale evenimentelor naționale s-ar regăsi şi în ceea ce priveşte aspectele europene, informațiile despre acestea din urmă ar spori şi am beneficia de un public informat care ar mai putea să spună şi „nu" din când în când solicitărilor UE.

■

24

Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

Artă și adevăr

Vlad Mureșan

Trebuie să respingem din start iluzia autonomiei esteticului. Arta („sfera formelor pure") nu are mai puțin de a face cu realul decât religia sau știința, însă ea îl tratează diferit: îl *intensifică*. Ea nu este nici pur mimetică, ea nu se raportează la fizionomii ca la forțe cosmice (mitologie), și nici nu caută lumea de dincolo printr-o profetică „distrugere a idolilor" (religia). Ea vrea să găsească adevărul în inima singularului însuși, tratat însă ca simbol. Afirmații precum cea a lui Nietzsche că „avem nevoie de frumos pentru a nu fi anihilați de adevăr" sunt complet disjuncte cu ontologia operei de artă. Aici chiar și ficțiunea este pusă în serviciul adevărului. Niciun mare creator nu a plăsmuit un univers pentru a *nu* spune nimic. Atâta doar că arta încorporează adevărul în sensibil.

Arta imitativă și arta formativă

Ernest Cassirer parcurge istoria esteticii pentru a identifica „polii opuși fundamentali"[i] între care oscilează ea, aici polul obiectiv și polul subiectiv. Dată fiind situația noastră epocală, istoria nu mai poate fi ignorată fără riscurile vacuizante ale amneziei. Suntem undeva departe de „începutul" istoriei, și nu putem să nu ne raportăm la tot ceea ce ea a construit și dezvoltat. Această „fenomenologie a spiritului", ca succesiune de afirmații creatoare are o structură predeterminată (o sintaxă): Hegel a demonstrat că ea ascultă de o mișcare logică în care pozițiile nu apar absolut *aleator*, ci se raportează sistematic și complementar una la alta. Aceste raporturi inevitabile compun structuri articulate de opuși și de tentative unificatoare. Acest lucru îl confirmă chiar criticii hegelianismului – întotdeauna ei dezvoltă o *poziție* care este totodată *opoziție*, fiind doar selectată dintr-o cartografie prestabilită de posibilități logice în perimetrul întregului.

În ceea ce privește arta, frumosul deși este un fenomen aproape omniprezent, de care suntem înconjurați aproape tot timpul, încercarea de a-l înțelege a căzut în paradoxuri stringente. La fel ca și limbajul, arta a fost de la început marcată de categoria imitației, prin conceptul aristotelic de *mimesis*.

„Imitarea este un instinct fundamental al oamenilor, un fapt ireductibil al naturii umane. A imita este un dar firesc al oamenilor, scrie Aristotel. (...) Imitația este deci, o sursă inepuizabilă de plăcere" (pg. 194).

Dacă am fi tentați să reducem conceptul de imitație doar la artele figurative, Cassirer ne previne că el se aplică chiar și în muzică, deoarece un flaut sau un dans, „imită" sentimente, caractere, pasiuni sau acțiuni. Chiar mai mult se vede acest lucru la muzica „cu program": de pildă Haydn, în *Die Schöpfung* a încercat să imite nașterea elementelor cosmice, sau Vivaldi în *Anotimpurile*, a vrut să înfățișeze ciclul anotimpurilor, sau în maiestuoasa *Simfonie a Alpilor* a lui Richard Strauss.

Criza acestei viziuni a început cu o fisură: s-a observat că, încercând să se evite ca arta imitativă să fie o simplă „reproducere", a trebuit să se accepte că rolul „spontaneității" este mai mult „constructiv" decât doar „perturbator". Arta trebuie, cel puțin la fel de mult ca și imitarea naturii, „să vină în ajutorul ei, și de fapt să o corecteze, sau să o perfecționeze" (pg. 196). Un punct decisiv de turnură s-a petrecut, potrivit lui Cassirer prin opera lui Rousseau :

„Pentru el, arta nu este o descriere sau o reproducere a lumii empirice, ci o revărsare de emoții și pasiuni (...) Principiul mimetic, care prevalase multe secole, a trebuit, de acum înainte, să facă loc, unei noi concepții și unui nou ideal – idealul artei caracteristice - (...) Astfel, întreaga teorie a artei a trebuit să capete o formă nouă. Cu Rousseau și Goethe, a început o nouă perioadă în istoria esteticii. Arta caracteristică a câștigat o victorie definitivă asupra artei imitative"(pg. 197).

Arta caracteristică, expresivă sau formativă, reprezintă pentru Cassirer o victorie a principiului simbolic în dauna rezistenței obiective. Asta ar însemna că abia modernitatea a ajuns să facă clară esența artei, în vreme ce anticii au putut să facă artă fără teorie estetică adecvată.

Artă și adevăr

Deși există o relativitate a tuturor formelor spiritului, în sensul că sunt toate simbolice și deci culturale, această teză nu îl conduce pe Cassirer la un relativism complet, de tipul celui postmodern. Dacă arta nu imită nemijlocit realitatea, ea nici nu o neagă pur și simplu. Într-un fel, chiar exprimarea propriei subiectivități (adică a pasiunilor, viziunilor și sentimentelor) este un fel de *auto-imitare*, de reproducerea nu a „naturii" ci a propriului eu, precizează Cassirer. Ce mi se pare și mai interesant, este că deși trecerea de la *animale rationale* la *animale symbolicum* pare să implice trecerea de la concept la simbol, ideea de adevăr nu este simplu pierdută, și „autonomia kantiană" a esteticului pare explicit încălcată.

„Ca și toate celelalte forme simbolice, arta nu este o simplă reproducere a unei realități gata făcute, date. Ea este una din căile care conduc la o viziune obiectivă a lucrurilor și a vieții omenești. Ea nu este imitare, ci o descoperire. Totuși noi nu descoperim natura prin intermediul artei în același sens în care omul de știință folosește termenul de natură. (...) Arta nu este nici o simplă imitare a obiectelor fizice, nici o simplă revărsare de sentimente puternice. Ea este o interpretare a realității – nu prin concepte, ci prin intuiții, nu prin mijlocirea gândirii, ci prin cea a formelor sensibile" (pg. 201).

Cassirer citează o comparație făcută de Aristotel, de unde rezultă deosebirea dintre artă și știință, într-un mod care nu ia artei „adevărul": un istoric vede „perioade", iar când privește pe oameni îi consideră oarecum statistic. Pentru drama greacă, un om singular nu este obiectul unei generalizări, pentru ca alături de alți oameni singulari să obținem inductiv un „universal" (întotdeauna incert). Ci într-un personaj singular se încarnează, pentru intuiția artistică un general uman. Într-o individualitate exemplară sunt întrupate diverse sentimente, acțiuni sau trăsături universale de personalitate. E vorba de un alt fel de acces, cu o bogăție pe care știința, prin natura ei *abstractivă* o sărăcește.

„Limbajul și știința sunt abrevieri ale realității; arta este o intensificare a realității. Limbajul și știința depind de unul și același proces de abstractizare; arta poate fi descrisă ca un proces continuu de concretizare. În descrierea pe care o facem unui obiect dat, noi începem cu un mare număr de observații care, la prima vedere, sunt doar un conglomerat amorf de fapte detașate. Ceea ce urmărește știința sunt câteva caracteristici principale ale unui obiect dat din care pot fi deduse toate calitățile lui particulare (...). Dar arta nu admite acest tip de simplificare conceptuală și generalizarea deductivă. Ea nu cercetează calitățile sau cauzele lucrurilor; ea nu oferă intuirea formelor lucrurilor. Dar aceasta nu înseamnă nicidecum o simplă repetare a ceva ce am cunoscut mai înainte. Ea este o descoperire adevărată și originală. Artistul este exact la fel de mult un descoperitor al formelor naturii pe cât este omul de știință un descoperitor de fapte sau legi naturale. Artiștii mari din toate timpurile au fost conștienți de această sarcină și acest dar special al artei" (pg. 202).

Cassirer îl citează pe Leonardo da Vinci, care spunea că scopul picturii și al sculpturii poate fi rezumat prin cuvintele *saper vedere*. Deși vedem calitățile fizice ale unui obiect, nu putem să vedem „forma lui pură" decât prin artă.

Arta, această lume a formelor este *o lume a obiectivării spiritului uman* prin forme, simboluri, imagini, ritmuri, culori, cuvinte etc. Cel care nu poate descifra aceste simboluri intuitive, nu pierde doar șansa de a gusta frumosul, ci *pierde contactul cu o dimensiune mai adâncă a realității*. Așadar, să completăm, „subiectivismul" care crede că explicitarea imanenței subiective nu are nimic de a face cu realul, se înșeală. Există o armonie nu doar între intelect și real (cum spune fizica), ci și între sensibilitate și real, prin care arta, idealizând realul, recuperează straturi mai profunde ale adevărului.

În apărarea artei

După ce Cassirer a apărat arta de concepția unei autonomii fără adevăr, el răspunde și unei obiecții „seculare" împotriva artei.

„De la Platon și până la Tolstoi, arta a fost acuzată de excitarea emoțiilor noastre, și în felul acesta de perturbarea ordinii și armoniei vieții noastre morale. Imaginația poetică, în opinia lui Platon, hrănește, udându-le, poftele, durerile și plăcerile noastre, deși ele ar trebui să le usuce. Platon vede în artă o sursă de contaminare. Numai că, declară el, contaminarea este un semn al artei dar gradul de contaminare este, de asemenea singura măsură a perfecțiunii în artă" (pg. 206)

„Contaminare": cuvântul este greu. Întradevăr, arta trebuie să *afecteze*, să atingă, dar nu putem spune că atingerea e o contaminare numai dacă e vorba de un conținut el însuși negativ. Deci dacă presupunem că arta nu este autonomă din punct de vedere estetic. Cassirer arată că o experiență autentică a artei transfigurează pasiunile, care nu mai sunt atât de inacceptabile tocmai datorită „purificării" lor în maniera în care Aristotel vorbea de *catharsis*.

„Experiența contemplației estetice este o stare de spirit fundamental diferită de indiferența judecății noastre teoretice și de sobrietatea judecății noastre morale. Ea este plină de cele mai vii energii ale pasiunii, dar pasiunea însăși este transformată, în acest caz, atât în natura, cât și în semnificația ei. Emoțiile trezite de poet sunt vii și imediate. Suntem conștienți de întreaga lor forță dar această forță se îndreaptă într-o direcție nouă. Pasiunile nu mai sunt forțe obscure și impenetrabile. Ele devin, cum se spune, transparente"(pg. 206).

Pentru Shakespere „scopul teatrului a fost dintru început, și este să-i țină lumii oglinda în față, ca să zic așa; să-i arate virtuții adevăratele ei trăsături, lucrului de scârbă propriul lui chip, și vremurilor și mulțimilor înfățișarea și tiparul lor"(pg. 206). Astfel, departe de a ne lăsa „victime" ale negativului, arta este una din șansele noastre de a fi lucizi în raport cu el, și de a lupta cu el. Când un poet înfățișează o pasiune, el nu ne contaminează cu ea: „nu suntem robii acestor sentimente". Cruzimea lui Richard al III-lea nu ne inspiră la cruzime, ci ne trezește tocmai refuzul acesteia.

Arta este aliata spiritului uman, nu adversara stabilității lui, și asta tocmai pentru că arta nu e străină de faptul că *adevărul este singurul nostru reazem*. Și în orice caz, potențialul emancipator al artei derivă din potențialul emancipator al adevărului. Pentru că *logos*-ul artei nu este decât proiectarea adevărului în sensibilitate. Frumosul este adevărul care *arde*.

Note:

[i] Ernest Cassirer, *Eseu despre om*, Ed. Humanitas, pg. 194. ■

Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

Mitul mașinii într-o lume pre-oedipiană

Oana Pughineanu

Citind manifestele futuriste intitulate *Lo spirito geometrico e mecanico e la siensibilità numerica* precum şi *Manifesto tecnico della tetteratura futurista,* ceea ce surprinde la omul deja învăţat să urască inteligenţa ("Poeti futuristi! Io vi ho insegnato a odiare le biblioteche e i musei, per prepararvi a odiare l'intelligenza, ridestando in voi la divina intuizione, dono caratteristico delle razze latine"), şi care vede în artă un „prolungamento della foresta delle nostre vene, che si effonde, fuori dal corpo, nell'infinito dello spazio e del tempo", e felul în care omnipotenţa îşi face apariţia ca şi componentă a unui univers infantil în care nu există niciun criteriu pentru a deosebi fantasma de realitate. La fel de semnificativ devine faptul că în afara acestui "noi" (noi futuriştii care am reuşit să desprindem corpul de tot ceea ce s-ar putea numi "disconfort în cultură") în universul futurist nu mai rămâne nicio altă formă de alteritate (niciun alt *chip,* ar spune Levinas). Ajutat de maşină, acest om va avea ca singură preocupare contactul cu materia.

Este interesant de urmărit felul în care în cazul futurismului infantilizarea (o scuză adusă adesea avangardelor) atinge praguri preoedipiene asemeni celor descrise de Melanie Klein. Impresia omnipotenţei, onomatopeea, incapacitatea de a construi o lume de persoane (de obiecte întregi, în termeni psihanalitici) ar încadra omul futurist în „poziţia paranoică", în care subiectul cunoaşte doar bucăţi de realitate, fiind incapabil să atribuie unuia şi aceluiaşi obiect calităţile de „bun" şi „rău". Aceasta ar putea explica şi contradicţia care însoţeşte atât de des textele lui Marinetti. La fel ca şi pentru copilul în faza paranoică, eul nu se află încă în poziţia de a observa două aspecte contradictorii ale *aceluiaşi* obiect, ci, în funcţie de senzaţiile pe care le are (plăcute sau nu) două obiecte total separate: cel rău şi cel bun. Utopia lui Marinetti este tocmai aceasta: de a trece de pragul percepţiei la cel al senzaţiei, plonjând din plin într-o fantasmă inconştientă care maniheizează lumea în funcţie de plăcere sau durere. Fuga spre viitor cu o viteză din ce în ce mai mare, aparţine tot formei de aşteptare preoedipiene, adică prelogice, în care suferinţa în absenţa obiectului satisfacţiei nu se transformă în gând, ci rămâne la simpla senzaţie de neplăcere care îşi găseşte corelativul în ură şi agresivitate. Deosebirea fundamentală pe care o introduce Melanie Klein faţă de Freud constă în modul de înţelegere a fantasmei. Pentru Freud fantasma este ceva opus gândirii supuse principiului realităţii. Pentru Melanie Klein fantasma e deja o formă de gândire primordială inextricabil legată de corp. După cum observă Julia Kristeva comentând-o pe Klein *„Senzaţia unei pulsiuni* în aparatul psihic se leagă automat de fantasma unui *obiect* care îi este apropiat, fiecare incitaţie pulsională având o fantasmă specifică ce îi corespunde". Originea gândului stă în testarea fantasmei împotriva realităţii, contra realităţii şi nu într-un proces invers prin care o realitate exterioară (şi cum ar putea fi ea exterioară, din moment de, după formula lui Barthes, corpul e condamnat la imaginar, neputînd ieşi în afara lui) vine să ţină piept fantasmelor perceptive. Creşterea nu este decât această continuă testare a realităţii prin fantasmă. O artă care nu este decât „continuarea pădurii de vene", dorind să îmbogăţească lirismul cu o „realitate brutală" corespunde perfect lumii preoedipiene incapabile să perceapă seamănul şi în acelaşi timp alteritatea fundamentală a chipului său, rămânând cantonată în universul monstruos al urii integrale (războiul, singură igienă a lumii) sau în cel sufocant al iubirii totale, a disoluţiei („la generosità assoluta e la follia del Divenire"). Această lume iremediabil dihotomică, trecând în funcţie de capriciile perceptive corporale de la o extremă la alta, este lipsită de posibilitatea unei sinteze din toate punctele de vedere: logic, spiritual şi etic. Subiectul paranoic are ca singure arme de apărare în faţa anxietăţii „clivajul, idealizarea şi refuzul, care vizează negarea oricărei realităţi a obiectului persecutor şi controlul *omnipotent* al obiectului". Futurismul prevede că „il tipo non umano e meccanico, costruito per una velocità onnipresente, sarà naturalmente crudele, onnisciente e combattivo". Remuşcarea şi doliul îi sunt inaccesibile paranoicului pre-oedipian tocmai datorită imposibilităţii de a percepe întregul ca purtător simultan al unor calităţi contradictorii. Nu e întâmplător faptul că singura constantă a futurismului marinettian a rămas violenţa. Dorinţa de distrugere nu e decât un control stângaci al angoasei în faţa unei realităţi pe care fantasmele o transformă într-un loc mitic, străbătut de activităţi magice. Instinctul adorat de futurişti nu este decât – după minunata formulă lacaniană –, „această cunoaştere pe care o admirăm că nu poate fi ştiinţă", străbate un inconştient căruia nu i se ştie codul, fiind «o ştiinţă, dar o ştiinţă ce nu comportă nici cea mai mică cunoaştere".

Roberto Tessari observă felul în care de fapt, futurismul recurge la „trăsăturile omului arhaic" pentru a construi mitologia maşinii: „divina intuizione" şi "una persuasione pseudo-religiosa" din care nu lipseşte nici ritualul iniţiatic, al părăsirii unei lumi de aparenţe pentru una "adevărată". E adevărat că dacă e vorba de o nouă mitologie ea e una pe măsura spaţiului preoedipian paranoic pe care l-am descris: nu e vorba de o explicarea sau împăcarea contradicţiilor lumii, ci avem mai degrabă de a face cu elemente mitologice disparate, creaturi fantastice atribuite aleatoriu aceleiaşi realităţi. Cuvinte şi monştri în libertate, dar lipsiţi de lume şi de coeziune, plutind într-un spaţiu vid, pe care Marinetti îl dorea atât „liber de ideal" cât şi „liber de infama realitate".

Maşina devine obiect de cult în această mitologie care nu explică nimic, deoarece ea face trecerea de la o necesitate reprezentantă de ritmurile organice, la una mecanică, „superioară" prin anihilarea defectelor de funcţionare ale primei, dar (din nou în mod contradictoriu) ea reprezintă şi un soi de jucărie supusă capriciului uman. Pentru Marinetti maşina e importantă nu numai ca sursă de exaltare corporală, ci, în special ca model de adoptat: la macchina dà lezioni di ordine, di disciplina, di forza, di precisione e di continuità". Dorinţa futuriştilor de a nu mai trăi lumea „exteriorizând-o", ci în „identitate" cu ea se poate realiza doar renunţând la identitatea umană. Boccioni pare să aibă o teorie mai articulată despre necesitatea abandonării vechilor mituri, dar pare să rămână indiferent la faptul că iluzia mitului (care nu e de

Pierpaolo Marcaccio *Scultura sociale (2001)*

fapt decât o formă de a locui lumea) e înlocuită cu alienarea prin maşină. Omul nu este privit admirativ decât datorită calităţilor lui inumane: "aver bisogno del vecchio mito significa esteriorizzare il mondo nell'eterna e ormai logora fabbricazione d'immagini e non viverlo in identità! Che valore può avere il fantasma di Icaro per noi che pranziamo, andiamo a spasso, prendiamo il caffè con l'aviatore che sale a 5.000 metri e si uccide per battere un record?"

Din renunţarea la identitatea umană se poate deduce şi totala incomprehensiune marinettiană pentru muncă. Pe o scară a activităţilor umane „care - după expresia lui Ricœur - ar avea la unul dintre capete o cauzalitate fără motivaţie şi la celălalt o motivaţie fără cauzalitate", Marinetti alege doar extremele, combinându-le (inconştientul instinctual pre-oedipian şi războiul etern cu „duşmanul inventat"). *Al di là del Comunismo (Dincolo de comunism)* este textul în care apare la modul cel mai evident incapacitatea (refuzul) infantilă de a identifica „duşmanul", umanitatea fiind fie aruncată în „individualism anarhic" şi eroism războinic, fie îndreptată spre limitele realităţii pe care le-ar continua un vis ce trebuie „reglat" astfel încât să nu poată deveni „nostalgia d'infinito o odio per il finito". Graţie programului arte-vita „ogni uomo vivrà il suo migliore romanzo possibile. [...] Non avremo il paradiso terrestre, ma l'inferno economico sarà rallegrato e pacificato dalle innumerevoli feste dell'arte". Cu o naivitate aproape delirantă, dar făcând jocurile clasei dominante, Marinetti declară că: „Non si tratta di un lotta tra borghesia e proletariato, bensì di una lotta tra coloro che hanno come noi diritto di fare la rivoluzione italiana e coloro che devono subire la concezione e la realizzazione".

Care vor fi aspectele caracteristice ale unei astfel de arte obsedată de „lirismul materiei". Trebuie să remarcăm că Marinetti nu este sensibil la teoria legată de arbitrarietatea semnului lingvistic, moştenind o concepţie care după cum demonstrează De Mauro străbate sub o formă sau alta istoria de la Aristotel încoace incluzându-l chiar şi pe primul Wittgenstein: limbajul ar fi un repertoriu de cuvinte care corespunde fiecare câte unui lucru; limba este o imagine a realităţii. Ceea ce este interesant la Marinetti – şi acesta este, din nou, un aspect strâns legat de infantilizarea preoedipiană, imposibilitatea accederii la figura

26

Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

paternă, deci la lege sau la ordinea simbolică în termenii lui Lacan – este suprimarea caracterului de cunoaştere a lucrurilor, chiar dacă limba funcţionează ca oglindire a lor. Transcrierea lapidară şi onomatopeică sau ceea ce el numeşte în mod greşit „analogie", fiind de fapt o simplă înregistrare, exclud atât o funcţie magică a limbajului prin care „se crede că prin descoperirea originii unui cuvânt ne apropiem de înţelegerea esenţei lucrului", cât şi calitatea lui de „convenţie" instituită de oameni şi prin care ei îşi transmit stările sufleteşti. În faza cea mai experimentală a futurismului (parole in libertà), limbajul lui Marinetti nu pică nici în verbalism, nici în nominalism, ci pare să fie rupt atât de lume cât şi de psihic ca factor ordonator. Astfel, *paroliberele* s-ar încadra în definiţiile pe care le dă unul dintre duşmanii futurismului: „vorbirea... este un continuum, neînsoţit de nicio diviziune conştientă a sa în cuvinte şi silabe, unităţi imaginare create de şcoli"; limba se compune dintr-o „serie de expresii, fiecare apărând într-un anumit mod, o singură dată"; „variaţiei continue a conţinuturilor îi corespunde varietatea ireductibilă a formelor de expresie, sinteze estetice ale impresiilor". Cu alte cuvinte scepticismul nu se îndreaptă nici împotriva realităţii exterioare (a materiei), nici împotriva unei limbi care ar exprima această realitate, ci împotriva capacităţii ei de comunicare, împotriva posibilităţii unei comunităţi de oameni care se pot înţelege fie şi aproximativ între ei. Tocmai pentru că limba exprimă exact, prea exact impresiile fiecăruia (aproape autist) comunitatea de înţelegere devine imposibilă. Nici că ar putea exista o teorie mai antipassatistă şi mai distrugătoare a „tradiţiei" ca matrice a înţelegerii decât cea croceană.

Contradicţiile discursurilor „tehnice" ale lui Marinetti fără a atinge niciodată stadiul unei sinteze, se „unesc" în virtutea faptului că atât libertatea cât şi ordinea duc la acelaşi rezultat anihilant al marii „sinucideri a omenirii". E memeorabil entuziasmul cu care Marinetti priveşte fascinat „comerţul futurist" practicat în Japonia: colectarea carbonului din oasele umane pentru fabricarea unui explozibil nou „scheletri d'eroi che non tarderanno ad esser pestati nei mortai *dai loro figliuoli, dai loro parenti, dai loro concittadini*, e brutalmente vomitati dalle artiglierie laggiù, lontano, contro eserciti nemici... Gloria all'indomabile cenere dell'uomo, che rivive nei cannoni! Plaudiamo, amici miei, a questo nobile esempio di violenza sintetica. [...] Si avrà un numero sempre maggiore dei cadaveri! Tanto meglio! Cresceranno, sempre più, le materie esplosive, e questo gioverà assai al nostro mondo tanto floscio!"

În jocul angoasant dintre om şi maşină Marinetti nu poate interpune o „reglementare". La fel şi literatura produsă rămâne contradictorie şi spartă deoarece nu reuşeşte să-şi producă la contactul cu inconştientul sau cu inumanul o homeostazie pe care Starobinski o vedea atât de necesară textului în care jocul care îşi impune reguli cheamă raţionalitatea în „ajutor" doar pentru a-şi mări posibilităţile, pentru a se „diversifica".

■

Pierpaolo Marcaccio — *Eurasia I (1997)*

Concursul Naţional de poezie, proză, eseu „Literatura Modernă"

- ediţia I; lucrările pot fi trimise până în data de 1 septembrie 2009 -

Editura „Pământul" - în parteneriat cu Consiliul Judeţean Argeş, Biblioteca Judeţeană „Dinicu Golescu" Argeş, Filiala Piteşti a Uniunii Scriitorilor din România, Centrul Cultural Piteşti, revistele „Cafeneaua literară" şi „Argeş" - organizează în perioada 29 octombrie - 1 noiembrie 2009 prima ediţie a Concursului Naţional „Literatura Modernă".

Intră în concurs volume originale nepublicate de *poezie, proză* şi *eseu* (literar, estetic, filozofic). Concursul are două secţiuni: debutanţi şi profesionişti, indiferent de vârstă.

În concurs se pot înscrie creatori români din ţară şi din diaspora, membri sau nemembri ai U.S.R., care scriu în limba română.

Editura „Pământul" va edita manuscrisele câştigătoare, 200 de exemplare revenindu-i gratis autorului la data festivităţii de premiere.

Concurenţii vor trimite un CV şi volumul în manuscris, A4, cules cu corp 14, Times New Roman, distanţa 1 rând, listat şi în format electronic. Pentru proză sunt admise maximum 250 de pagini A4, pentru eseu 200 pagini A4, iar pentru poezie 120 pagini A4. Manuscrisele nu se înapoiază.

Plicurile cu volumul listat şi în format electronic se primesc până la data de 1 septembrie 2009, pe adresa: S.C. PĂMÂNTUL ARG SRL, str. Eremia Grigorescu nr. 12, cod 110.144, Piteşti, judeţul Argeş, cu specificaţia „Pentru Concursul naţional Literatura Modernă".

Informaţii la tel./fax: 0248.546.959; 0729.056.968; persoană de contact: Gheorghe Frangulea; e-mail: pamantul2@yahoo.com

Festivitatea de premiere va avea loc la Biblioteca Judeţeană Argeş din Piteşti, spre sfârşitul lunii octombrie, la o dată ce se va comunica ulterior.

Prezentarea la ridicarea premiului este obligatorie. În caz de neprezentare, câştigătorul îşi pierde dreptul asupra volumelor publicate. Câştigătorii cedează dreptul de autor Editurii Pământul pentru 1.000 de exemplare sau pe o perioadă de un an pe bază de contract.

Black Pantone 253 U

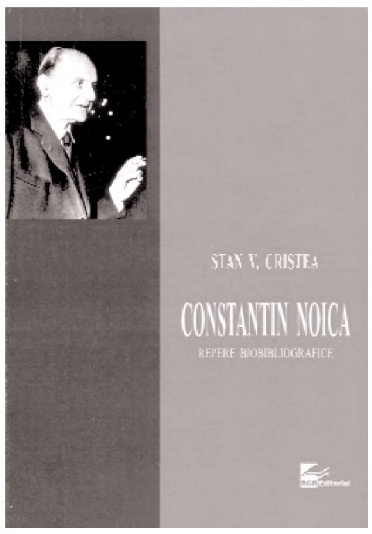
Black Pantone 253 U

Dame Muriel Spark, subiect de biografie

Ing. Licu Stavri

În cea de a doua jumătate a secolului XX, Muriel Spark (1918 - 2006) a fost cu certitudine regina neîncoronată a prozei scoțiene. Romanele sale nu prea voluminoase, majoritatea cu finalitate satirică, se caracterizează prin eleganța stilului, prin ironie, concizia portretizării şi un umor negru tipic britanic. Unele au fost transpuse şi în limba română: *Memento mori* în 1973, tradus de Dana Crivăț, *Domnişoara Brodie în floarea vârstei*, în 1975, tradus de Livia Deac, *N-am hoinărit chiar fără rost*, 1988, tradus de Ileana Şora. Piesa de rezistență a operei sale romaneşti este *The Prime of Miss Jean Brodie*, publicată inițial în 1963, în care viața dintr-o şcoală-internat de fete este descrisă fără urmă de romantism sau sentimentalism, iar eroina îşi vede sacrificate visurile de dragul unor principii ce se dovedesc impracticabile. Autoarea s-a născut în Edinburgh, tatăl ei fiind inginer de origine iudaică iar mama profesoară de muzică. Într-un eseu autobiografic publicat în 1992, *Curriculum Vitae*, ne spune Jenny Turner, autoarea unui necrolog publicat în *The Observer*, din care vom culege majoritatea datelor pentru acest articol, ea doreşte să proiecteze imaginea semi-idilică a unei copilării nelipsite de griji, dar, în linii mari, mulțumitoare. Posesoare a unui instinct literar corect, i-a citit în copilărie pe Walter Scott, Browning şi Swinburne, iar la 14 ani a obținut un premiu la un concurs de poezie ce comemora decesul lui Sir Walter Scott cu un secol înainte (1832). S-a înscris la un curs de redactări de texte la Heriot Watt College din Edinburgh, dar nu a putut studia la Universitatea din capitala Scoției, dată fiind situația financiară precară ale familiei. Ca adolescentă, Muriel Spark a pătruns secretele muncii secretariale şi a muncit într-un magazin universal. În 1937 s-a măritat cu Sir Sydney Oswald Spark, un bărbat mai în vârstă, maniac-depresiv, şi l-a însoțit la post, în Rhodesia (azi, Zimbabwe). Astfel a început cea mai misterioasă porțiune a vieții romancierei - o perioadă în care, fără îndoială, a suferit mult, dar care a avut şi un important rol formativ. În cele din urmă şi-a părăsit soțul devenit prea violent, dar şi pe unicul ei fiu, Robin, care avea să fie adus în Marea Britanie de către soțul abandonat şi să fie crescut de bunici la Edinburgh. Relațiile dintre mamă şi fiu vor fi întotdeauna neclare, mai târziu încordate. Muriel Spark (a păstrat, totuşi, numele soțului) a încercat să-şi făurească o situație cât de cât onorabilă la Londra: în timpul celui de al Doilea Război Mondial a lucrat o vreme pentru serviciile de informații britanice, apoi pentru Poetry Society, iar între 1947 - 1949 a fost editor la influenta *The Poetry Review*. În anii cincizeci, împreună cu jurnalistul Derek Stanford, a inițiat un proiect de studiere a literaturii feminine - Mary Shelley, Emily Brontë, printre altele. Scria poezii şi proză scurtă, câştigând şi un premiu la un concurs al hebdomadarului *The Observer*. Totuşi, viața boemă pe care o ducea o menținea la granița sărăciei şi promiscuității. În 1954 a avut o prăbuşire fizică şi spirituală (printre altele, era, se pare, încredințată că poemele lui T. S. Eliot conțin mesaje secrete, codificate în greaca veche.) Ieşirea din această criză i-a adus-o convertirea la catolicism, decizie ale cărei consecințe aveau să fie vizibile atât în viață, cât şi în arta ei narativă. Muriel Spark a devenit astfel unul dintre autorii catolici de prim rang ai Marii Britanii, alături de Evelyn Waugh, Iris Murdoch sau Graham Greene. Acesta din urmă i-a oferit, de altfel, atât ajutor moral, cât şi financiar. În acelaşi timp, fiul ei, devenit pictor, a îmbrățişat iudaismul, pretinzând că bunica sa pe linie maternă fusese evreică. Cearta care a izbucnit din această cauză între mamă şi fiu avea să dureze mulți ani şi să producă o corespondență încrâncenată - autoarea a donat majoritatea scrisorilor Bibliotecii Naționale a Scoției. Abia când se apropia de patruzeci de ani, în deceniul şapte, Muriel Spark a devenit cunoscută şi apreciată ca romancieră, prin cărți ca *The Comforters* (Cei ce aduc mângâiere, 1957) *The Bachelors* (*Celibatarii*, 1960), *The Girls of Slender Means* (*Fetele cu punga subțire*, 1963) şi *The Prime of Miss Jean Brodie*, publicat tot în 1963, an în care autoarea şi-a părăsit din nou țara, de data asta pentru totdeauna - cu scopul de a o rupe cu vechii prieteni, de care succesul ei literar o înstrăinase, mai ales cu Derek Stanford, pe care ar fi vrut, spune biografia lui Stannard, să-l ia de bărbat, dar care, temându-se de firea ei prea emoțională, o refuzase.) S-a dus mai întâi la New York unde a lucrat la *The New Yorker*, pe atunci condusă de faimosul gazetar William Shawn (Shawn i-a publicat tot romanul *The Prime of Miss Jean Brodie* într-un singur număr al revistei). În 1967 s-a stabilit în Italia, la Roma, unde s-a „reinventat" ca o perfectă femeie de societate, înconjurându-se de scriitori, actori şi scenarişti de la Cinecittà. În exilul autoimpus, a încercat să lărgească paleta tematică a cărților sale, bunăoară cu *The Mandelbaum Gate* (*Poarta Mandelbaum*, 1965, James Tait Black Memorial Prize), un roman despre religie şi politică în Orientul Mijlociu. Ulterior, a început să penduleze între satira directă şi un soi de „textualism" după preceptele noului roman francez. Abia cu romanul autobiografic *Loitering with Intent* (1981) şi-a regăsit plăcerea de a povesti. În 1968, Spark a cunoscut-o pe Penelope Jardine, studentă la istoria artei. La începutul anilor 70, cele două femei s-au stabilit la Oliveto, în Toscana, unde au trăit până la decesul scriitoarei scoțiene, survenit în 2006. Se pare că bănuielie de lesbianism, stârnite de această conviețuire, nu sunt întemeiate. Muriel Spark a devenit Dame Commander of the British Empire, pentru serviciile aduse literaturii, în 1993. Ultimul ei roman se intitulează *The Finishing School* (*Şcoala de perfecționare*, 2002). Din punct de vedere politic, Muriel Spark simpatiza cu Partidul Laburist, dar era o perfectă anarhistă. Spiritul ei anarhic a fost adesea interpretat greşit de cititori, care îi confundau catolicismul monden, estetica militant anti-umanistă şi eleganța formală cu mizantropia de extremă dreaptă, gen Evelyn Waugh. Feministele nu au avut încredere în ea, deoarece refuza să se identifice ca „femeie", aşa cum refuza să-şi lipească orice altă etichetă singulară, de pildă pe cea de evreică sau de scoțiancă. Pe de altă parte, scurtimea şi economia romanelor, care uneori abia dacă depăşesc 100 de pagini, i-au făcut pe mulți critici să-i considere opera superficială şi minoră. În timpul vieții, Muriel Spark a refuzat să-şi dea consimțământul pentru publicarea unei biografii scrise de Martin Stannard. Ulterior, Penelope Jardine, executor testamentar, a refuzat şi ea. Or, într-un număr recent din *The Daily Telegraph*, Peter Allen anunță apariția în luna iulie a acestui studiu biografic la care Stannard a lucrat 17 ani: *Muriel Spark - The Biography*. Cartea se vrea un fel de poveste à la Cenuşăreasa, despre felul cum o copilă provenită din pătura muncitorească pauperă a reuşit să devină un scriitor de succes şi *Dame* a Imperiului Britanic. Dar ea deconspiră şi relațiile stranii, contorsionate, uneori furtunoase, ale scriitoarei cu prieteni şi amanți deveniți ulterior inamici declarați sau ascunşi, precum şi cu fiul Robin şi mai ales cu partenera ei de viață, Miss Jardine, moştenitoarea averii de trei milioane de lire a romancierei şi deținătoarea drepturilor de autor asupra operei ei. Inițial, Spark îl invitase pe Stannard să-i scrie biografia, dovedindu-se deosebit de cooperantă, acordându-i interviuri şi garantându-i accesul liber la documente. Dar când a citit manuscrisul, în prima redactare, s-a opus ferm publicării. Cu trei ani înainte de moarte, Spark menționa într-o scrisoare: „Biografia lui Stannard are o retorică negativă şi e teribil de rău-voitoare şi ostilă". Cu toate acestea, astăzi cititorii au ocazia să afle multe amănunte din culisele vieții acestei interesante personalități literare şi nu este exclus ca apariția biografiei să resusciteze interesul pentru o operă romanescă amenințată de cețurile reci ale uitării. ■

EDITURA RCR EDITORIAL BUCUREŞTI



STAN V. CRISTEA:
CONSTANTIN NOICA
REPERE BIOBIBLIOGRAFICE
2009

28

Black Pantone 253 U

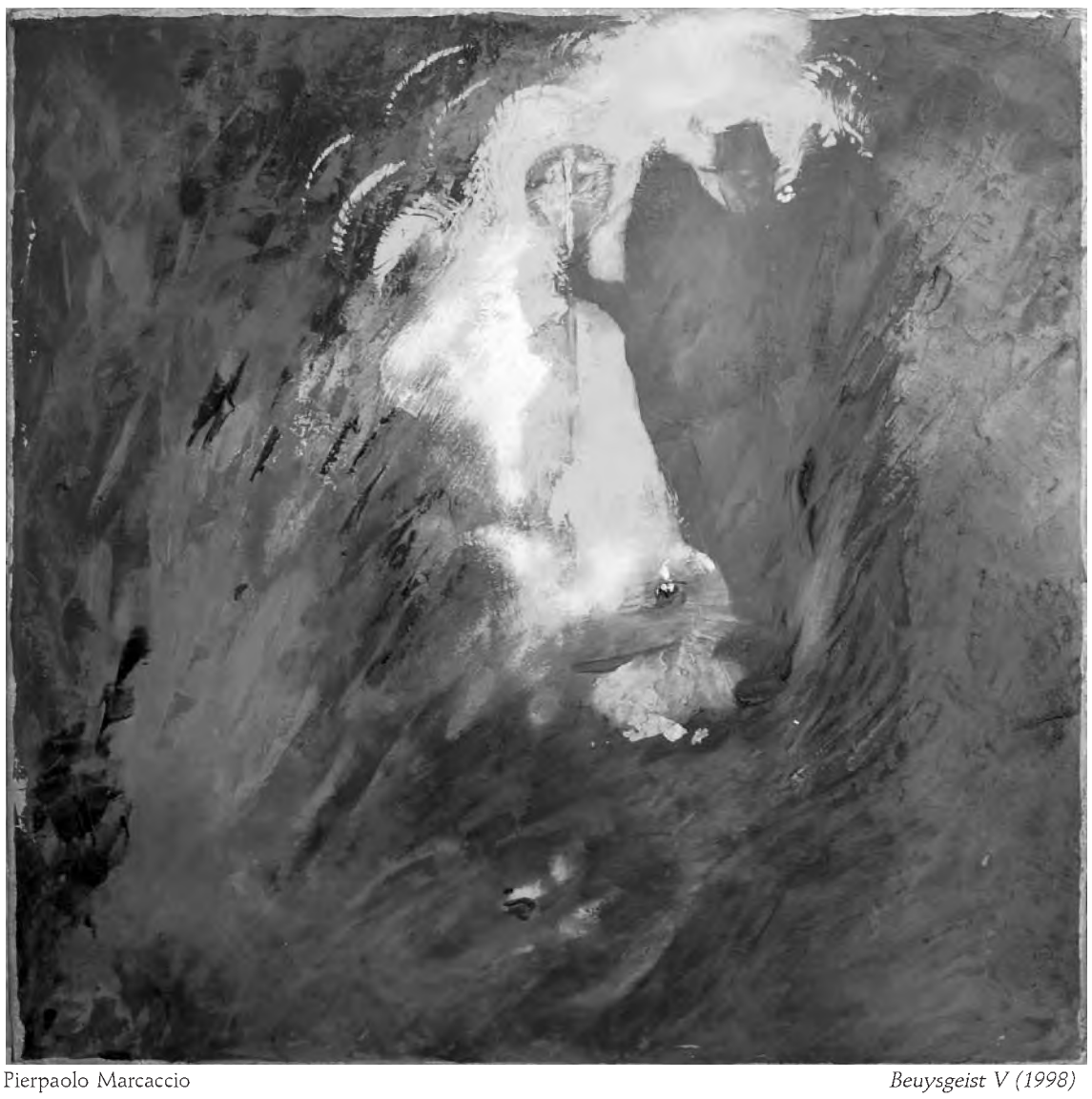
Parașuta lui Leonardo

Mircea Opriță

După toate probabilitățile, personalitatea copleşitoare a lui Leonardo Da Vinci nu va fi nicicând luminată îndeajuns încât să se poată spune că secretele omului, unele bine ascunse de el însuşi, altele produse de capriciile celor cinci secole care i-au urmat, vor fi dezvăluite vreodată integral. Titan al Renaşterii, *homo universalis,* artist desăvârşit şi savant (măcar în descendența alchimiştilor, dacă nu un veritabil om de știință), inventator de geniu, conspirator eretic şi persoană de-a dreptul cuceritoare în anturajul curților italiene pe care le frecventa – toate acestea sunt caracterizări ce i se potrivesc, dar şi calificări ale enigmei, resimțite până şi în zilele noastre ca nişte veritabile provocări.

În mod paradoxal, cel mai mare artist poate al tuturor timpurilor ne-a lăsat puține lucrări, una singură purtându-i semnătura. „Lucra foarte puțin" (cum spune Vasari), nu-şi preda aproape niciodată la termen lucrările angajate, iar uneori nu şi le mai preda deloc şi, cu toate acestea, nu s-au îndoit de geniul său nici contemporanii (excepție: Michelangelo, însă în cazul lui trebuie luată în considerare şi invidia), nici urmaşii. Era „sărac lipit pământului" (tot Vasari), dar trăia mereu pe picior mare, înconjurat de servitori şi de cai frumoşi, „aceştia plăcându-i foarte mult" (se pare că şi unii şi alții). Cu o statură atletică, în tinerețe putea să sară cu uşurință peste înălțimea unui bărbat şi îndoia potcoava ținând-o cu numai două degete, însă aceeaşi mână viguroasă era capabilă şi de mişcările pline de gingăşie cu care penelul său mângâia portretul în lentă şi răbdătoare alcătuire al Monei Lisa. N-a lăsat un tratat, dar şi-a făcut însemnări toată viața, cu acelaşi surprinzător scris egal şi regulat care îi împiedică pe cercetători să le dateze astăzi, la modul grafologic, pe cele salvate din malaxorul timpului. Mii de pagini, puține în fond, fiindcă se apreciază că trei sferturi dintre ele s-au pierdut ori au fost distruse intenționat, din interese obscure, de cei cărora le-au trecut prin mână. Tot ce ne-a rămas este, însă, o moştenire intelectuală capabilă să ne aprindă mereu curiozitatea şi interesul pentru diversele fațete ale autorului lor.

Nici în ce priveşte opera sa ştiințifică lucrurile nu sunt prea clare. Unele însemnări privitoare la structura ochiului şi la optică lasă să se înțeleagă că Leonardo ar fi inventat cu o sută de ani înaintea lui Galilei luneta sau chiar telescopul. Altele, combinate cu ipoteza că însuşi celebrul giulgiu din Torino ar conține imaginea fotografică a artistului, ne pot face să credem că omul gândise principiul camerei obscure şi chiar o realizase practic, folosind-o în scopuri secrete, vecine cu erezia. Având acces la asemenea date tehnice, e de mirare totuşi că Leonardo nu le-a folosit în deplinătatea resurselor lor extraordinare. Că n-a îndreptat şi el – precum autorul expresiei „e pur si muove" – tubul cu lentile spre cer, ca să observe fața adevărată a Lunii, continuând să creadă că e vorba de un corp ceresc inundat de ape, ale cărui umbre văzute cu ochiul liber n-ar fi altceva decât valurile presupusului ocean. Sau, dacă tot a realizat *o dată* imprimarea fotografică a propriului său chip, oferit posterității drept portret christic, de ce n-a utilizat mai departe această senzațională invenție anticipată, fie şi în interesul strict al artei pe care o practica? Pasiune vicioasă pentru secret? Teamă de Inchiziție?



Pierpaolo Marcaccio *Beuysgeist V (1998)*

Explicațiile pot fi verosimile, în aceeaşi măsură în care am accepta şi faptul că, în epoca autorului şi în mintea lui Leonardo, observația riguroasă a naturii se întâlnea adesea cu diverse forme ale ficțiunii, ale unei fantezii înrudite cu născocirea pură.

Numeroase pagini din însemnările lui Leonardo tratează despre zborul păsărilor, studiat meticulos, în perspectiva unei invenții tehnice menite să-l elibereze pe om de lanțurile gravitației terestre. Proiectul unui *Tratat despre păsări* n-a mai fost nici el dus la bun sfârşit, însă posteritatea beneficiază de un *Codex asupra zborului păsărilor,* ilustrat cu desene tehnice, inclusiv ale unor maşinării uluitoare pentru vremea când erau închipuite. Găsim acolo schițele unui planor cu aripi articulate, ca de liliac, şi pe care temerarul zburător urma să-l dirijeze prin balansul propriului său corp. De asemenea, o „corabie a văzduhului", cu patru aripi şi acționată complicat, deoarece pilotul ar fi trebuit să învârtă în forță nişte scripeți cu mâinile, să apese pedale cu picioarele, ceea ce nu pare să fi fost totuşi suficient, încât şi capului i se prevede o mişcare mecanică, de piston menit să împingă ritmic o piesă de forma unui stâlp. Mai apare şi ideea elicopterului, schițat ca un „şurub aerian": elice spiralată prin care Leonardo vedea posibilă, pe la anul 1500, ridicarea omului de la pământ *şi altfel* decât prin imitarea zborului păsărilor. Iar pentru că în aer se pot întâmpla felurite accidente, inventatorul se mai gândeşte la un dispozitiv de salvare, pe principiul parașutei pe care o avem noi astăzi. O parașută cam rigidă, e adevărat, semănând cu un cort alcătuit din patru triunghiuri echilaterale, cu latura de şapte metri fiecare şi avându-şi baza fixată pe nişte pari de lemn. Fără îndoială, un asemenea dispozitiv greoi n-avea cum să fie transportat de vreo „corabie a văzduhului", despre care ne dăm seama că nu prea putea să se transporte pe ea însăşi. Dar Leonardo era convins că noua invenție putea fi folosită în lansări independente de pe culmile munților, iar experimentatorul ar fi ajuns jos viu şi nevătămat.

Dintre toate dispozitivele pomenite mai sus, parașuta se pare că prezintă cel mai înalt grad de atractivitate. Ea a şi fost testată în două rânduri până acum şi, spre lauda inventatorului-artist de odinioară, s-a dovedit funcțională. Un englez, pe nume Adrian Nicholas, s-a căznit trei luni s-o realizeze după schițele geniului renascentist, iar în iunie 2000 şi-a dat drumul dintr-un balon înălțat la trei mii de metri, deasupra Africii de Sud. Din relatările sale, căderea pare să fi fost chiar mai stabilă decât cu o parașută modernă, însă mai trebuie spus că omul n-a riscat să ajungă la sol strivit de lemnăria dispozitivului leonardesc, desprinzându-se pe traseu de el şi făcând restul aventurii suspendat de parașuta de rezervă. Aventura poate fi considerată astfel un semi-succes, sau un semi-eşec. Din fericire pentru experiment, ea a fost repetată opt ani mai târziu de elvețianul Olivier Vietti-Teppa, lansat dintr-un elicopter de la 650 de metri înălțime. De data aceasta s-a renunțat la cadrul de lemn prevăzut în desenul inițial, înlocuit cu un alt dispozitiv de deschidere, flexibil. Atârnat în corzi sub piramida zburătoare, parașutistul amator şi-a dus planarea până la capăt – capătul acesta fiind o pistă de beton a aeroportului militar din Payerne.

Sau, mai poetic spus: o lansare începută în urmă cu cinci secole se încheie abia acum, cu succes, dovedindu-ne – dacă mai era nevoie – că preocupările lui Leonardo pentru zbor şi plutirea aeriană nu s-au consumat în zadar. ■

Black Pantone 253 U

zapp-media

Cave canem!

Adrian Ţion

Ce mai auzi răsfoind ziare sau zapând peste canale? Zapa - zapa! dintr-o ogradă. Zapa - zapa! din altă ogradă. Câinii mediatici dintr-o parte a gardului latră către câinii din cealaltă parte a gardului. Explicaţie: când nu vine din francezul *zapper,* care deja ştim ce înseamnă, DEX-ul glorificat de Porumboiu ne spune că *zápa* (cu accent pe primul a şi repetat) este onomatopee şi „imită lătratul câinelui". Aşadar, atenţionare media: zapa - zapa că vin cu caninii să vă sfâşii!

Citim că haitele de maidanezi din Hunedoara au pus stăpânire pe oraş, dând de furcă edililor. Mie mi se pare că lătrătorii bipezi de pe maidanul politic, vecin cu al presei, au pus stăpânire definitiv pe media românească şi nimeni şi nimic nu le mai poate veni de hac. Asta pare a fi mai grav decât teama hunedorenilor de a fi muşcaţi de javre. Căci, ce javre se dovedesc jivinele din spaţiul public când sunt întârâtate, nu-i adevărat! Bestiarul mediatic aruncă în arenă cîte un Samson lătrător şi un Samurache mârâitor. Astfel că avem preşedinţi-lătrători, ziarişti-lătrători, primari-lătrători, cu toţii cuprinşi de isteria audienţei. Rating prin orice mijloace. Lătratul pare a fi cel mai eficient deocamdată, până când românul onest nu se va sătura şi de el.

România e din nou urecheată de UE pentru întârzierea reformelor în Justiţie, dar niciun obraz nu se înroşeşte şi nicio gură nu anunţă măsuri de recuperare în domeniu. Să adăugăm că nicio minte nu se porneşte pentru a găsi soluţii? Inutil. Cum sabia lui Ştefan nu ieşea din teacă pentru că nu voia el să iasă, tot aşa nici mintea guvernanţilor nu demarează din compromisuri pentru că nu au niciun interes să o facă. În schimb căţeii încep să latre pentru simplul motiv că UE a trecut pe ulita noastră. De după gard, căţeluşul Geoană îl latră pe dulăul Băsescu: numai el e de vină pentru mustrările primite. Băsescu hămăie sau hăhăie interior, în stilu-i caracteristic: „Geoană este şef peste bostănărie, nu peste Senatul României", deci nu are nicio responsabilitate, întocmai ca locuitorii din Dăbuleni, care cultivă bostani. Jignindu-i fără rost, făcându-i indirect „bostănari" pe paşnicii cultivatori de pepeni, nu de bostani, din Dăbuleni, primarul din localitate, Nicolae Drăgoi, ia atitudine şi se răsteşte la preşedinte cerându-i să-şi ceară scuze în public. Căţeluşii presei sar pe Băsescu sfârtecându-l cu cruzime. Asta se întâmplă dacă intri „în gura presei". şi preşedintele se vâră de bună voie în gura leului cu cap de muscă Mircea Badea. El abia aştepta să prindă o pleaşcă-halcă de asemenea proporţii între maxilarele lui necruţătoare. Masticaţia începe, dar se întrerupe brusc. Are şi el probleme cu „boii" din concurenţă.

„Boii" latră şi ei că de-aia-s „boi". E vorba despre „colegii" lui Badea de la *Gazeta Sporturilor* condusă de Cătălin Tolontan. Băieţii n-au avut ce face şi au lătrat, invidioşi + timoraţi de succesul lui Badea de pe Antena 3: cică Mircea Badea e disperat din cauza scăderii audienţei, motiv pentru care riscă să-şi piardă locul de muncă. Enervat peste măsură, inspiratul comentator de la Antenă s-a transformat pentru o jumătate de oră în lătrător de duzină. Nu cred că simpatizanţii lui au vrut să audă care e statistica audienţei emisiunii lui în comparaţie cu GSP tv. Cu toate astea a lătrat înfuriat asupra „deontologilor lu' peşte prăjit" devenind plictisitor jumătate din emisiune. Că GSP, în variantă de hârtie tipărită sau de post tv, înregistrează pierderi, pe când publicitatea pentru emisiunea lui e vândută până la sfârşitul anului şi alte chestii de-astea. Devine tot mai clar că temperamentul omului de televiziune care sparge audienţa la Antena 3 e dependent de factorul lătrător, tradus război cu oricine. După CTP, căruia i-a reproşat că vine la emisiune nebărbierit şi în trening, a intrat acum în vizor GSP. CTP a răspuns şi i-a cerut să-şi retragă laudele cu care l-a acoperit o vreme. GSP n-a răspuns încă, dar a fost confundat cu Digi Sport, recent lansat pe orbită, chiar şi la studiul de rating. Intenţionat sau pură greşeală - nu se ştie. Fapt e că Digi Sport a oferit o transmisie mizerabilă sub raport tehnic a meciului de la Budapesta dintre Steaua şi Ujpest. Deh, a fost prima lor transmisie sportivă.

Lătrăturile continuă, zgomotoase, aducătoare de profit sau de capital electoral. Unii sunt asmuţiţi împotriva altora, urmând scenarii dubioase, interese suspecte sau la vedere. Cel mai evident este lupta de a fi pe sticlă sau pe prima pagină. Numai Cristian Tudor Popescu pare a fi intrat într-o perioadă mai liniştită. Din cauza căldurii sau a nostalgiilor legate de aselenizarea lui Apollo 11 pe Lună acum 40 de ani? Prinţ SF coborât în vizuina unui vulpoi de presă, ziaristul bătăios latră tot mai rar. Vârsta? Canicula acestei veri? Invitat alături de Dumitru Prunariu la o emisiune care aniversa primul zbor pe Lună, CTP-ul a mărturisit că îşi doreşte să participe la o călătorie interplanetară care să nu se mai întoarcă pe Pământ şi să se dezintegreze în spaţiul cosmic. Căldura sau gunoiul ce duhneşte în media melancolizează chiar şi pe cei mai incisivi ziarişti lătrători. ■

portrete ritmate

Nenea Nicu

Radu Ţuculescu

Am plecat de acasă, din oraşul Reghin, la sfîrşitul clasei a VIII-a. M-am prezentat la Liceul de muzică din Cluj unde am dat examen la vioară şi am fost admis în clasa a IX -a. Primul meu cămin clujean a fost internatul şcolii aflat în aceeaşi clădire cu sălile de clasă. Un soi de pseudo-cazarmă înconjurată de un zid înalt care nu-ţi permitea să vezi forfota de afară. Un zid capabil a-ţi infuza un vag sentiment de claustrofobie. Chiliile, transformate în săli de studiu, păreau constant bîntuite de umbrele călugărilor franciscani iar dormitoarele înotau în igrasie.

Ieşirile mele în oraş însemnau şi vizite sistematice la familia doctorului Nicolae Prişcă, primele mele cunoştinţe "externe" din oraş. De fapt, nenea Nicu cum îi spuneam, uneori chiar unchiul Nicu, era un vechi prieten de-al părinţilor mei. Sibian şi el, au copilărit şi crescut pe aceeaşi stradă din apropierea căii ferate, descoperindu-şi pasiuni comune. Nenea Nicu a cîntat împreună cu tata duete la vioară şi apoi amîndoi au studiat medicina la Sibiu şi Cluj, primul specializîndu-se în cardiologie. La Sibiu, nenea Nicu a fost ales, alături de Nicolae Balotă, preşedintele societăţii literare "George Coşbuc". A cîntat în corul liceului dar şi în cadrul orchestrei. Pasiunea sa pentru muzica vocală a continuat şi după absolvirea facultăţii. O vreme, a cîntat ca tenor în corul Operei Române apoi în corul Armonia cu care a făcut deplasări în ţară şi străinătate. O fire de artist, strunită însă de meseria de cardiolog care cerea mai multă precizie, stăpînire de sine şi mai puţine fantezii exuberante ori porniri boeme. Aproape la fiecare sfîrşit de săptămînă, mă prezentam în apartamentul aflat într-un bloc de patru etaje lîngă gară, la nenea Nicu şi tanti Luci, soţia acestuia, medic oftalmolog, pentru a urmări serialele de sîmbătă seara la televizor. Nenea Nicu era un bărbat mic de statură, plin de neastîmpăr, cu ochi albaştri şi priviri sincere, constant bine dispus, secondat de soţie, o frumoasă femeie brună, constant învăluită în fum albăstrui de ţigară. Mă amuza teribil spaima lui faţă de microbi pe care-i bănuia iscîndu-se, nevăzuţi, din orice nimic. Totul trebuie bine dezinfectat cu spirt înainte şi după folosinţă şi era de ajuns să strănut, banal, o singură dată că mă şi îndopa cu pastile atît pe mine cît şi pe micuţul său băiat Sorin, nu care cumva să-l atace invizibilii duşmani producători de boli contagioase. Însă niciodată nu am ştiut cît de "în serios" se lua pe el însuşi nenea Nicu. Avea spirit şi umor, gusta glumele de calitate iar caricatura sa preferată (aflată pe un perete din cabinetul de consultaţii) era una care-l înfăţişa cocoţat pe un podium înalt, ridicat pe vîrfuri, cu mîna dreapta întinsă la maxim şi abia ajungînd cu stetoscopul în dreptul inimii unui pacient solidoc, cu mutră blazată.

Şi au trecut anii, normal, am părăsit şi eu internatul, normal, m-am mutat prin gazde şi am reuşit să termin o facultate, normal, m-am angajat, m-am însurat şi am început să răresc considerabil vizitele la nenea Nicu pînă ce le-am "reziliat" de tot, cuprins de vîrtejul vieţii, ceea ce acuma nu mi se mai pare atît de normal... Aveam şi eu televizorul meu, serialul meu, apartamentul de bloc al meu, fotoliul meu, ţigara mea... Sincer, recunosc, începusem să-l uit pe unchiul Prişcă. Aflasem, din întîmplare, că tanti Luci, frumoasa doamnă brună, a murit devorată de diabet, că micuţul Sorin ajunsese un apreciat ginecolog la Arad iar nenea Nicu a rămas singur să-şi strivească amintirile între pereţii apartamentului de bloc. Programam, mereu, să-i fac o vizită pe care am amînat-o numeroşi ani pînă ce se anulase de la sine...

Cam cu o lună în urmă, m-a sunat pe telefonul mobil. I-am recunoscut vocea imediat, chiar dacă părea că vine dintr-alt secol. M-a anunţat că a tipărit o carte şi să merg pînă la el să-mi iau exemplarul.... dacă mai ştiu unde locuieşte... Emoţia explodase în mine într-o puzderie de amintiri multicolore.

L-am descoperit, după atîţia ani, puţin cam surd de o ureche, puţin adus de spate, puţin nesigur pe mersul său dar, în rest, prea puţin schimbat la cei 84 de ani ai săi. Aceeaşi ochi albaştri cuprinşi de bună dispoziţie, una mai molcomă, mai aşezată dar, încă, evidentă. I-am descoperit, aproape nealterată, capacitatea de a se entuziasma sincer, cel mai bun medicament (părerea mea...) pentru un om în vîrstă.

Din paginile cărţii sale care nu se putea intitula altfel decît *O viaţă în slujba inimii*, am aflat unele amănunte biografice pe care nu le ştiam: că tatăl său fusese, la început, cioban care o pornise-n tinereţile sale, încă fecior fiind, alături de întreaga familie plus 2000 de oi spre Rusia ca să le vîndă şi apoi să plece în America dar planul eşuase şi atunci familia Prişcă s-a stabilit în apropierea Iaşului unde a înfiinţat(!) două comune: Cărniceni şi Ţigănaş; am mai aflat despre sancţiunile primite din partea organizaţiei comuniste pe motiv că a avut chiaburi în familie: am aflat că a fost coleg de facultate, timp de patru ani, cu Valeriu Anania căruia îi şi dedică cîteva pagini, un fel de exerciţiu de admiraţie.

La sfîrşitul lecturii m-a încercat un singur regret: că nicăieri în cartea sa nu aminteşte de vechiul său prieten, cu care a copilărit pe aceeaşi stradă, cu care a cîntat duete la vioară şi al cărui fiu îl vizita sîmbăta seara... Aşa e memoria. Ne păcăleşte adesea, chiar şi pe cei mai tineri. Şi atunci să nu mă mir că l-a păcălit şi pe nenea Nicu, minunatul medic Nicolae Prişcă, cel care şi-a pus viaţa în slujba inimii, purtînd mereu un surîs pe buze, garnisit cu priviri optimiste, indiferent de starea vremii şi a... vremurilor. ■

30

Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

Memorii de „Atelier” (I)

Festivalul Internațional de Teatru „Atelier”, Baia Mare, 20-27 iunie 2009

Claudiu Groza

Pentru profesioniştii adevărați, criza (*horribile dictu*) e doar o altă provocare. Pentru că, în domeniul cultural, cel puțin, am auzit prea puțini manageri care să se declare vreodată întrutotul mulțumiți de resursele financiare ale evenimentelor pe care le organizau. Astfel încât fiecare din ei şi-a dezvoltat de-a lungul vremii abilități manageriale speciale, care să-i ajute să depăşească eterna... criză din cultura românească.

Un asemenea exemplu de tenacitate uimitoare este şi Radu Macrinici, organizatorul celui mai vechi festival internațional de teatru din România, „Atelier”, ajuns în 2009 la ediția a 17-a. Alături de Teatrul Municipal din Baia Mare, care găzduieşte festivalul de patru ani deja, Macrinici reuşeşte să însuflețească, în fiecare vară, Nordul românesc, într-unul din cele mai consistente evenimente teatrale din țară.

Ceea ce am scris mai sus nu e deloc un omagiu gratuit adus prietenului meu Radu Macrinici. Ediția din acest an a „Atelier”-ului mi-a impus – mai pregnant decât în alți ani, probabil dintr-o sensibilitate intimă mai marcată acum – anvergura academic-culturală a festivalului de la Baia Mare.

S-au jucat 17 spectacole, din care 12 în concurs, iar Teatrului Municipal i-a fost dedicat un „Portret în Atelier”, cu 5 producții recente. Coregraful japonez Hikaru Otsubo a susținut un atelier de dans butoh, iar Centrul Internațional pentru Artele Spectacolului „ArtHoc” şi Editura ArtSpect, coordonate de regizoarea Adriana Chiruță şi de Felician Chiruță, au lansat versiunea românească a unor volume de sau despre mari creatori de teatru, precum Yoshi Oida, Jacques Lecoq ori Ariane Mnouchkine, prezentând, ca bonus, şi trei filme documentare de excepție dedicate acestora.

În fine, deloc festivist-conjunctural, festivalul s-a plasat şi sub semnul lui Eugen Ionescu/Eugene Ionesco. Regizorul Mihai Lungeanu, în calitate de preşedinte al Societății Culturale „Eugen Ionescu” din Slatina, a oferit publicului şase spectacole radiofonice cu piese de Ionesco, din arhiva Teatrului Național Radiofonic, iar în penultima zi de festival, Biblioteca Județeană „Petre Dulfu” a găzduit un Colocviu „Ionesco vs. Ionescu”, de ținută academică, dar şi în cheie polemică.

Două vorbe despre acest colocviu, pe care am avut plăcerea să-l moderez, după ce l-am „pus la cale” de mai multă vreme împreună cu Radu Macrinici. Tema ne-a fost sugerată de diversele luări de poziție publice ale lui Marie-France Ionesco, ea deplângând „oportunismul aniversar” al culturii române la centenarul marelui scriitor şi negându-i acestuia calitatea de autor român. Poziție publică lesne demontabilă, fireşte, şi care a fost doar pretextul colocviului băimărean. Despre scriitorul *român* Eugen Ionescu au vorbit scriitorii Ovidiu Pecican şi Dan Lotoțchi, cercetătoarea Alba Simina Stanciu şi sus-semnatul. La discuțiile aprinse ulterioare comunicărilor s-a vorbit însă şi despre spectacologia ionesciană în România, despre evenimente teatrale memorabile cu piese ionesciene, despre exegeza autorului francez (de această dată). Printre „protagoniştii” discuțiilor s-au numărat dr. Dana Puiu, reputat ionescolog, criticii Doru Mareş, Gabriela Riegler, Oana Streza şi Alexandru Ştefan, regizorii Mihai Lungeanu, Adriana Chiruță şi Petru Maier-Bianu.

Iată, într-un „inventar” succint, datele care mă îndeamnă să accentuez anvergura „Atelier”-ului băimărean. De notat că astfel de evenimente conexe spectacolelor au avut loc de-a lungul tuturor edițiilor festivalului, dac-ar fi doar să menționez colocviile „Beckett” sau „Artaud” din ultimii ani.

Să trecem însă în revistă şi „producțiunile” de scenă ale festivalului.

Spectacole revăzute (de văzut)

Am văzut şi comentat deja o parte din spectacolele prezentate anul acesta la „Atelier”, mă voi limita aşadar să le consemnez succint şi să vi le recomand, toate fiind montări notabile. Ar fi, întâi de toate, *Jocul de-a vacanța*, după Mihail Sebastian, într-o versiune de Radu Afrim, producție a Teatrului Municipal din Baia Mare, un spectacol ce de-construieşte şi re-citeşte savuros un text încărcat de balastul romanțios interbelic. Afrim îl „masacrează” pe Sebastian, au spus deja voci critice sfătoase, însă părerea mea este că de fapt el ni-l redescoperă pe autorul clasic, într-o manieră apropiată felului nostru de a fi acum. Un spectacol care nu trebuie ratat.

Altă montare de excepție jucată la „Atelier” a fost *Şefele*, de Werner Schwab, cu Dorina Lazăr, Coca Bloos şi Emilia Dobrin, în regia lui Sorin Militaru (Teatrul Odeon, Bucureşti). Spectacolul se joacă de opt ani, cu un succes uluitor de public, în ciuda durității sale. E o recomandare în sine acest rulaj cronologic impresionant.

De ani buni se joacă la secția maghiară a Teatrului de Stat din Oradea şi piesa *În aburi* de Nell Dunn, în direcția de scenă a lui Meleg Vilmos, o poveste plină de forță, interpretată impecabil, drama unor femei, evocată atât de puternic de actrițele orădence încât bariera lingvistică dispare.

În fine, dacă vă nimeriți la Baia Mare – spectacolul nu poate fi jucat altundeva – nu ratați *Povești adevărate complet inventate despre Baia Mare* de Peca ştefan, în regia Anei Mărgineanu, o savuroasă şi sensibilă ficțiune dedicată oraşului din Nord.

Spectacole văzute (de văzut)

O montare agreabilă, dar cu un deficit de finisaj regizoral, a fost *Stare febrilă*, în versiunea lui Denis Chabroullet, coproducție a Theatre de la Mezzanine (Paris), Teatrului de Marionete, Teatrului Clasic „Ioan Slavici” şi Casei de Cultură din Arad. *Stare febrilă* exploatează formule de joc compozite, de la teatrul de mişcare la cel de marionete, cu replici onomatopeice, sugerând diverse interacțiuni juvenile, cu tentă erotică, de confruntare socială, de acceptare şi excludere. Spectacol proaspăt, jucat cu poftă de tinerii actori, într-o scenografie foarte reuşită a lui Ioan Pitic – cu maşinuțe electrice colorate, într-un spațiu rectangular, şi cu marionete ce copiază chiar protagoniştii –, înecat însă de nepriceperea regizorului în magma unei devălmăşii scenice. *Stare febrilă* e o montare de sugestii, însă îi lipseşte limpezimea interioară care să-l detaşeze de un pluton de astfel de demersuri teatrale.

Predilecția regizorului Gelu Badea pentru texte dramatice consistente s-a manifestat, la „Atelier”, prin *Hamlet,* înscenat (şi vizionat de noi) la Teatrul de Nord din Satu Mare. *Hamlet* e o provocare pentru orice regizor, iar Badea şi-a asumat-o ambițios, fără a reuşi însă o montare memorabilă, ci doar onorabilă. Celebra poveste a prințului danez e descifrată regizoral în cheia unei cvasi-tragedii jucate ostentativ de protagonişti. Fiecare din eroi pare că „interpretează” un rol, că poartă o mască, din această incomunicare născându-se tensiunea intrigii. Hamlet (bine jucat de Sorin Miron, dar cu mici stridențe de „poziționare” în rol) e pivotul acestui spectacol în spectacol, maestru de ceremonii şi bufon, nebun lucid şi lucid nebun, într-o alternanță de stări scenice care pot induce confuzie la un moment dat. Claudius (Gabriel Duțu) şi Gertrude (Dana Moisuc) prelungesc această ipostază teatrală, el superior-îngăduitor cu teribilistul Hamlet, ea pozând parcă mereu, artificial, aceste măşti spărgându-se în scena ce le dezvăluie crima.

Spectacolul are o anume ambiguitate a evoluției, cu momente lent-obositoare, în care tempoul replicilor supără, cu o entropie a mişcării

Jocul de-a vacanța, r. Radu Afrim, Teatrul Municipal Baia Mare

Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

de scenă echilibrată abia în partea a doua, când generosul spațiu de joc imaginat de Mihai Pastramagiu, în toată sala teatrului, cu rampe şi scări, platforme şi trape, îşi găseşte utilizarea potrivită, cu o coloană sonoră cam prea barocă şi eteroclită, dar şi cu multe secvențe admirabile, care dau consistență ansamblului şi mă îndreptățesc să spun că *Hamlet* merită văzut, chiar dacă are 3 ore şi poate fi obositor uneori. Scene precum cea în care Hamlet discută cu actorii, cea a piesei jucate de aceştia ori cea – excepțională – a Groparului, în care străluceşte pur şi simplu Radu Botar şi care ascunde întreg miezul tare al spectacolului dau dovada unei concepții regizorale bine articulate, nu îndeajuns însă de bine susținute efectiv.

Această scenă a Groparului, cum am denumit-o, este oglinda limpede a frământării interioare, a *căutării* lui Hamlet. În ipostaza sa oratorică, Groparul este un *mentor metafizic*, un paznic al hăurilor, dar şi un filosof al existenței. În neantul gropii sale va dispărea Ofelia, călăuzită chiar de duhul tatălui ei, şi tot acolo se va prăbuşi – simbolic – viața celorlalți.

Hamlet-ul lui Gelu Badea e un spectacol cu destule defecte – de la jocul estompat sau poticnit al unor actori la rezolvarea pripită a unor scene, precum cea a uciderii Ofeliei (!) de către Gertrude –, însă se susține onorabil prin evidența unei lecturi regizorale pasionate şi prin momentele de articulație pomenite mai sus. E o montare pe care Gelu Badea ar fi trebuit poate să o mai amâne, pentru că nu dă încă seama întrutotul de disponibilitatea sa hermeneutică.

Cu totul în spiritul Festivalului „Atelier" s-a integrat *Game Spotting*, un spectacol de teatru dans compus şi produs de coregrafa londoneză Etta Ermini. *Game Spotting* sondează traume urban-sociale, evenimente petrecute la metrou, un metrou blocat în subteran, unde oamenii sunt obligația să interacționeze. Ceea ce începe ca un joc se va sfârşi ca o confruntare, o luptă pentru putere. Spectacolul imaginat de Etta Ermini şi interpretat profesionist de patru dansatori de proveniențe diferite – Chelsea Greene, Tal Jakubowiczowa, Durassie Kiangangu şi Ziggy Lowe-Vidal – e coerent articulat şi *curat*, însă, pentru un familiar al acestei formule de teatru-dans, el nu e decât încă un demers dintr-un lung şir cultivat la nivel mondial în ultimii ani. Personal, am văzut relativ recent mai mult de zece producții absolut similare din punct de vedere al concepției.

Două spectacole „minimaliste" de cea mai bună calitate au fost în „Atelier" monodrama *Cum am mâncat un câine* de Evgheni Grişkoveț, jucată de Theo Marton în regia lui Adi Iclenzan (Centrul Multimedia Teatru 74, Târgu Mureş) şi *Paricidul* de Ion Sava, *one puppet show* produs de Auăleu – Teatru de Garaj şi Curte din Timişoara.

Excelentul actor Theo Marton reuşeşte să țină un recital plin de nuanțe şi naturalețe în *Cum am mâncat un câine*, text inocent-atroce, „povestea" unui tânăr oarecare, naiv, nu foarte dotat intelectual, înrolat în marina rusă. Teribilele întâmplări ale eroului – de la umilințele inerente milităriei la privațiunile de tot felul – sunt narate de Marton pe un ton senin: omul pe care-l joacă a reuşit să-şi păstreze privirea netulburată asupra vieții şi după o astfel de experiență-limită, deşi în ochii săi odinioară limpezi licăreşte acum luminița demenței. Splendid acest *one man show* care confirmă încă o dată calibrul profesional remarcabil al actorului mureşean.

În *Paricidul*, actorul Ovidiu Mihăiță, marionetista Maria Gornic şi Mircea Bogatu, creatorul luminilor şi efectelor de scenă, construiesc, în rama unei reprezentații de păpuşi, un spectacol proaspăt, plecând de la textul marelui regizor interbelic Ion Sava despre... năravurile teatrului. Eroul montării este o păpuşă, un omuleț simpatic, actor, aflăm curând, care se confesează cu năduf spectatorilor, dezvăluindu-le bucătăria condiției sale profesionale, sub pretextul repetării unei scene de matricid. Spectacolul e o combinație originală de monolog şi teatru de marionete. „Personajul" e mânuit exemplar de Maria Gornic – în ciuda unor inevitabile mici accidente de parcurs, precum încurcarea firelor păpuşii –, în timp ce Ovidiu Mihăiță „comperează", *live*, textul. Rezultatul e un spectacol foarte amuzant dar şi cu mare impact, un gest de recuperare culturală, dar şi de omagiu indirect – autoironic, uneori – adus actorului, edificat *meşteşugăreşte*, pe potriva „Atelierului", adică ingenios, ghiduş, inteligent.

Pe măsură ce spectatorii se familiarizează cu creația sa specială şi conceptual-plastic-simbolică, coregraful japonez Hikaru Otsubo începe să fie din ce în ce mai apreciat. Aşa s-a întâmplat şi la „Atelier" 2009, unde cel mai recent spectacol al lui Hikaru, *Shiraito, un fir lucitor* – o producție de dans *butoh* al Companiei Koto-Otsubo-Butoh din Tokyo –, a cucerit publicul. *Shiraito* e un

Teo Marton în *Cum am mâncat un câine*, r. Adi Inclezan, Teatrul 74 Tg. Mureş

spectacol dedicat special României, pe care Hikaru o vizitează de 15 ani, interpretând de fiecare dată, cu minuție şi rigoare, cu plasticitate şi economie de mijloace, câte un spectacol pentru simțuri, alcătuit din sugestii. Chiar dacă la prima vedere codul butoh pare inaccesibil europenilor, stările transmise de Hikaru devin, în cele din urmă, accesibile. Aşa s-a întâmplat şi acum.

Premiile „Atelier" 2009

Marele Premiu şi Trofeul „Atelier" pentru cel mai bun spectacol: *Jocul de-a vacanța (opțiune 9)*, după Mihail Sebastian, regia Radu Afrim, Teatrul Municipal Baia Mare;

Premiul special al juriului: Sorin Miron, pentru rolul Hamlet din *Hamlet* de Shakespeare, regia Gelu Badea, Teatrul de Nord Satu Mare;

Premiul pentru cel mai bun regizor: Radu Afrim, pentru *Jocul de-a vacanța (opțiune 9)*;

Premiul pentru cel mai bun actor în rol principal (*ex-aequo*): Ioan Codrea şi Ionuț Mateescu, pentru rolurile Madame Vintilă şi Bogoiu din *Jocul de-a vacanța (opțiune 9)*;

Premiul pentru cea mai bună actriță în rol principal (*ex-aequo*): Coca Bloos, Emilia Dobrin şi Dorina Lazăr, pentru rolurile Mariedl, Erna şi Grete din *Şefele* de Werner Schwab, regia Sorin Militaru, Teatrul Odeon Bucureşti;

Premiul pentru cel mai bun actor în rol secundar: Radu Botar, pentru rolul Gropar 1 din *Hamlet*;

Premiul pentru primul rol interpretat într-un teatru profesionist: Andrei Chiran, pentru rolul Suresh din *Animale de hârtie* de Rajiv Joseph, regia Gavril Cadariu, Teatrul Ariel Underground Târgu Mureş;

Premiul pentru cea mai bună scenografie: Klara Labancz (costume) şi Mihai Pastramagiu (decor) la spectacolul *Hamlet*;

Premiul pentru cea mai bună coregrafie: Hikaru Otsubo pentru spectacolul *Shiraito, un fir lucitor*, Compania Koto-Otsubo-Butoh din Tokyo.

Juriul a fost alcătuit din Doru Mareş (preşedinte), Dana Puiu, Corneliu Dan Borcia, Mihai Lungeanu şi Claudiu Groza. ■

32 Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

Inamicii publici

Ioan-Pavel Azap

Michael Mann încearcă în *Inamicii publici* (Public Enemies, SUA, 2009; sc. Ronan Bennett, Michael Mann şi Ann Biderman, după o carte de Bryan Burrough; r. Michael Mann; cu: Johnny Depp, Christian Bale, Marion Cotillard, Billy Crudup, Giovanni Ribisi) să facă din John Dillinger, celebru gangster american din anii '30 ai secolului trecut, un erou "fără pată şi prihană". Petele sunt scoase - mai degrabă edulcorate - cu ce s-a găsit la îndemână în recuzita genului: o copilărie nefericită ("mama a murit când aveam trei ani, iar tata mă bătea" - se lamentează Dillinger în faţa lui Billie Frechette pe vremea când aceasta încă nu-i devenise iubită), faptul că trăieşte ca un om liber (mai degrabă, în anumite perioade, *în* libertate), aura de eroism pe care i-o conferă anacronismul condiţiei "profesionale" (refuzul de a se adapta la noile împrejurări: sistemul semioficial de jaf adoptat de gangsterii "curaţi", care operează cu cifre, telefoane, falsuri; optând să jefuiască în continuare bănci cu pistolul în mână, Dillinger se dovedeşte a fi total depăşit de epocă, de evenimente), omenia latentă a firii sale ("jefuiesc bănci, nu oameni" - îi spune unui client care, surprins la ghişeu în timpul unui jaf, şi-a golit cuminte buzunarele), spiritul justiţiar pe care-l manifestă în raport cu ceilalţi membri ai bandei, dragostea lui curată pentru Billie ş.a.m.d. În ceea ce priveşte "(ne)prihana", este şi mai grosolan pusă în evidenţă prin personajul antinomic al poliţistului Melvin Purvis: nici acesta nu e altceva decât un vânător de oameni, asasin cu acoperire legală (intrarea în scenă şi-o face împuşcând mortal un bandit într-o păşunistă livadă de meri, chiar dacă, ni se sugerează, putea să evite această "soluţie finală"), un "meseriaş" cu nimic mai prejos lui Dillinger. Şi dacă Johnny Depp se descurcă onorabil - dar nu mai mult - în ipostază de gangster, Christian Balle este atât de monocord în rolul vardistului încât eşti obligat să simpatizezi până şi cu şeful lui, controversatul J. Edgar Hoover (Billy Crudup) - e drept, acesta fiind prezentat într-o lumină mai mult decât favorabilă, aproape tandră.

După ce vreme de două ore s-au străduit să-l facă pe spectator să se înduioşeze de soarta ferocelui bandit, şi dacă, porniţi fiind pe reconstituiri istorice, tot nu au reuşit să-l salveze de la moarte pe Dillinger, făcându-l scăpat în Cuba sau în Brazilia, realizatorii - scriitor, scenarişti şi regizor deopotrivă-, trântesc un final apocrif şi melodramatic demn de o capodoperă "bollyhollywoodiană": unul dintre durii poliţişti care-l execută pe Dillinger mai are timp să-i "soarbă" ultimele cuvinte, are şi bunul simţ de a le păstra pentru sine şi de a le transmite numai celei căreia i-au fost adresate: Billie Frechette, marea dragoste a lui Johnny, aflată în spatele gratiilor pentru că nu l-a trădat nici măcar sub tortură.

Nu merg la cinema ca să aflu adevăruri istorice, ci estetice. Aş fi preferat ca, în film, Dillinger să scape cu viaţă şi să trăiască fericit până la adânci bătrâneţe alături de iubirea vieţii lui, dacă asta ar fi potenţat demersul cinematografic al lui Michael Mann, dacă acest final ar fi fost justificat dramaturgic. Suntem departe însă de *Bonnie şi Clyde* al lui Arthur Penn, *Incoruptibilii* lui Brian De Palma sau *Hoarda sălbatică* (şi acolo tot despre nişte spărgători de bănci e vorba) al lui Sam Peckinpah - ca să dau cele mai la îndemână exemple. Primele două filme pornesc de la personaje şi întâmplări adevărate ficţionalizând şi resemnificând realitatea, cel de-al treilea propune o realitate prezumtivă, cinematografiind atât de autentic, de veridic încât ne convinge că, dacă astfel de fapte ar fi avut loc, s-ar fi petrecut întocmai cum le vedem pe ecran. Nici dramă existenţial(ist)ă - ca la Penn, nici operă de virtuozitate care îmbină impecabil citatul cinefil cu populismul onest - ca la De Palma, nici simfonie a violenţei (dar nu a ororii!), deloc gratuită - ca la Peckinpah, *Inamicii publici* nu depăşeşte limitele unui exerciţiu regizoral corect, chiar didactic pe alocuri, care se mulţumeşte să recicleze strict profesional - mai corect spus: profesoral! - locuri (devenite între timp) comune. ■

Blindness

Lucian Maier

Una dintre trăznăile scrise de Boris Vian vorbeşte despre dictonul conform căruia iubirea ar fi orbă. După trei sute de ore de somn, provocate de o beţie cruntă, un judecător din Paris se ridică din pat şi constată că nu mai vede. Află de la radio că a coborît peste oraş o ceaţă opacă, albăstruie, cu proprietăţi afrodiziace. Cum francezii au îndoiala cartesiană în sînge, judecătorul hotărăşte că cel mai bun mod de a testa dacă într-adevăr e ceaţă e să îşi lase prohabul deschis şi să coboare în stradă. Unde constată cu mirare - la început, cel puţin -, că, într-adevăr, e ceaţă! Un aspect plăcut e că în forma sa cunoscută acum de noi toţi, comerţul devenise inutil. Ceaţa era hrănitoare şi elibera omul de nevoia de a se îmbrăca. Aşa că lumea vizita magazine şi stătea la cozi doar simbolic, pentru a face amor în anumite spaţii comerciale cu vînzătorii sau vînzătoarele de acolo. Iar oamenii care nimereau bot în bot pe stradă din cauza orbecăielii, renunţau iute la vorbe pentru a face amor. Atunci cînd ceaţa a început să părăsească oraşul guvernul s-ar fi putut afla în faţa unei crize fără precedent. Norocul a fost că în atîta iubire şi ceaţă toţi oamenii îşi scoseseră ochii!

Putem să ne oprim şi asupra *Tunelului* lui Sabato, pentru a ne gîndi la universului soţului orb, Allende, înşelat de soţia iubitoare de artă. Sau pentru a simţi sila pe care pictorul, Juan Pablo Castel, eroul romanului, o simte în relaţie cu Allende, care-i văzut ca un fel de jivină scîrboasă în faţa căreia pielea i se încreţea ca şi cum ar fi simţit pe ea o duzină de lipitori, rîme şi melci lipicioşi. Sau am putea pătrunde în universul subteran al orbilor-împăraţi din *Despre eroi şi morminte* al aceluiaşi Sabato. *Dare de seamă despre orbi,* partea a treia a romanului, e o distopie răpitoare, în care Sabato ne convinge că piramida socială trebuie să o reprezentăm invers, cu vîrful înfipt adînc în pămînt. Iar acolo, în vîrful subteran, putem cartografia galaxia orbilor, un tărîm care rivalizează ca viziune cu ceea ce putem întîlni ca peisaj urban în filmul lui Ridley Scott, *Blade Runner.*

Probabil că dacă aceste pagini literare fascinante - în care e vorba despre orbi sau orbire - ar cădea cu tronc industriaşilor de la Hollywood şi ar încăpea pe mîna unor scenarişti neinspiraţi şi a unor cineaşti adormiţi, atunci cînd ar ieşi filmele pe ecrane ar fi la fel de plictisitoare ca şi *Blindness* (care, totuşi, nu e *made in Hollywood,* e coproducţie braziliano-canadiană). După vizionarea filmului, nu ştiu cîtă lume s-ar mai apropia de cartea lui José Saramago, *Eseu despre orbire.* Mi-e teamă că şi transpunerea pe ecrane a textelor amintite mai sus ar putea sădi în spectator acelaşi dezinteres pentru sursele literare respective. Şi de vină pentru gîndurile mele postfilmice e numai platitudinea pe care o arată Meirelles aici.

Filmul pur şi simplu inventariază momente din roman, însă nu avem idee ce urmăreşte de fapt autorul (sau dacă vrea să facă şi altceva decît o plimbare prin roman). E ok, poate că Meirelles nu avea timp de imagini şi sensuri. Însă atunci poate era interesant să plece de lîngă text, să îl reinventeze, să îl tălmăcească în imagini, nu să îl transpună. *Blindness* e ca o lecţie la care participi din obligaţie şi în care simţi că profu spune ce are de spus tot fiindcă e obligat (de o forţă misterioasă, am putea spune ca să fim în ton cu orbirea din film). Dacă nu leşinaţi pînă la final, veţi afla că romanul tre' să fie cu nişte oameni loviţi subit de orbire, închişi de guvern pentru a evita molima, ţinuţi acolo pînă ce toată lumea orbeşte, aşa că nu mai are cine să-i păzească şi, oricum, treaba asta nu mai avea niciun sens. Situaţia în lagărul unde sînt ţinuţi degenerează, *homo homini lupus,* o femeie nu atinsă de flagel e soţia unui medic, ea îi e alături în lagăr şi va conduce lumea cu foarfecele binelui în mînă, fără să pretindă nicio clipă că între orbi chiorul e rege, spre deosebire de alţii, care vor să taie şi să spînzure prin lagăr fără să vadă măcar.

Atmosfera cărţii, stilul provocator al autorului (fraze lungi, anumite detalii - de exemplu, orbii lui Sabato au un alt sistem de raportare în şi la lume; vederea e superficială, chiar dacă aparent orientează mai bine, ar spune Sabato, orbii pătrund în substrat pentru a căpăta siguranţă, de aceea ajung să subjuge lumea - orbii lui Saramago caută acel substrat, încearcă să înveţe orbirea; punctele de vedere), astea nu au o contraparte viabilă în film, sînt total pierdute într-o ceaţă albă - imaginea orbirii - care cuprinde ecranul din ce în ce mai des, în ton cu plictiseala care cucereşte spectatorul. Romanul e o distopie în care meditîm alături de autor asupra dezumanizării vizibile în situaţii limită. În film ideile astea rămîn valabile doar dacă sîntem noi generoşi cu personajele care le provoacă.

Atunci cînd povestea literară convinge mai ales prin stilul, verva şi talentul arhitectural al autorului, poate că cinematografia ar fi mai bine să stea deoparte, adaptarea cursului literar la secvenţialitatea cinematografică fiind o sarcină dificilă (vedeţi şi cazul filmului *Parfumul*). Cînd situaţiile de povestit ajung să se răsfrîngă asupra realităţii, cînd analiza dintr-o carte poate întîlni realitatea în numeroase puncte (Gulagul poate fi pliat pe ideea generală a cărţii, la fel şi cazul soldaţilor irakieni luaţi prizonieri şi umiliţi în fel şi chip de americani nu demult, la fel şi cazul militanţilor pentru independenţa Irlandei de Nord în închisori la începutul anilor optzeci - un caz dezbătut excelent de Steve McQueen în *Hunger,* Camera d'Or anul trecut la Cannes), atunci din punct de vedere cinematografic s-ar putea să reuşească încercarea de a prezenta realist chiar acele întîmplări din realitate, înaintea unei abstractizări sau metaforizări cu iz realist, întocmită după o istorie literară care are prestanţă datorită manierei în care autorul îi prezintă faptele. ■

Black Pantone 253 U

Lichide, mirosuri, cuvinte

Alexandru Jurcan

Ce părere aveți despre legătura dintre întâmplările vieții? Ca într-un roman bine structurat, anumite persoane din biografia noastră, insignifiante la început, pot dobândi un rol hotărâtor în altă parte a vieții noastre. Cine organizează acest puzzle incert şi, oarecum, magic? Clara (o să aflați imediat cine este) are puteri supranaturale, plutind în viziuni, fantastic, premoniții. Un alt fel de Blimunda (din Saramago), cu alte forțe. Țipătul juvenil al Clarei - „o să moară cineva în familia noastră" - va deveni emblematic pentru romanul *Casa spiritelor* de Isabel Allende, scris în 1982, devenit bestseller internațional (roman tradus în limba română de Cornelia Rădulescu, Ed. Humanitas, 2003 şi 2007). Isabel Allende, nepoata fostului preşedinte chilian Salvador Allende, s-a născut în 1942 la Lima (Peru). A mai scris *Despre dragoste şi umbră, Eva Luna, Flanul infinit, Fiica norocului, Portret în sepia, Zorro, Ines a sufletului meu* etc. Să revenim la Clara. Ea putea mişca clapele pianului prin capacul închis. Tot ea „a prevăzut hernia tatălui şi toate cutremurele de pământ" (p. 84). Ca la Tarkovski, ea ştie să mute obiectele. Toată viața va nota întâmplările în jurnale, conştientă că „memoria e fragilă, parcursul unei vieți e scurt şi totul se întâmplă atât de repede, încât nu reuşim să vedem legătura dintre evenimente" (p. 440).

Cum să transpui în cinema un roman atât de marquezian, dens, convingător, obsedant? Trebuia o mână regizorală de chirurg care ştie ce trebuie tăiat, astfel încât întregul să rămână şi mai uluitor. Da, a fost să fie Bille August, cel care - după studii de arhitectură - s-a apucat de cinema în Suedia. S-a făcut cunoscut prin Palme d'Or şi Oscar în 1988 pentru *Pelle cuceritorul*. A mai realizat *Cele mai bune intenții, Mizerabilii, Smille, Zappa* şi - bineînțeles - *Casa spiritelor* (1993), în care joacă Meryl Streep, Jeremy Irons, Winona Ryder, Glenn Close, Antonio Banderas, Vanessa Redgrave... Regizorul a păstrat țesătura epică, dar şi-a permis s-o lase pe Blanca să fie vioara întâi, ca să nu complice inutil (refuzând să dea nepoatei Alba un rol hotărâtor în final). Bille August - la fel ca autoarea - instaurează supremația story-ului şi conturează personajele spre teritorii vrăjite. Morții revin paşnici, cu gânduri pozitive, agitând anxios flacăra lumânărilor. Uneori zgomotele ciudate ale casei se însoțesc cu neliniştea, atunci când spiritele alunecă prin saloane. În rolul lui Esteban Trueba, Jeremy Irons demonstrează total că n-a irosit niciun detaliu în creionarea personajului, într-o identificare uluitoare. Ferula (Glenn Close), sora lui Esteban, pândeşte fără perversitate nopțile cuplului, atrasă mereu de lichide, mirosuri, cuvinte, în frustrarea ei comodă. O divinizează pe Clara, cumnata ei, convinsă că nu aparține acesei lumi, că e un „înger al luminii". Winona Ryder sporeşte alura de ingenuă cu nunațe dinamice şi tresăriri complexe. Ca de obicei, străluceşte Meryl Streep (Clara). Prin ce? Inefabilul pecetluit, misterul iluminat, gesturi dezinvolte într-o gamă diversificată. Apariția ei, chiar în scenele supuse fantasticului, pare firească. Frazele rostite de ea nu alunecă în patetic, ci

îmblânzesc orice tendință de edulcorare.

Bille August a renunțat în scenariu la oaspeții nenumărați ai casei - „spiritiştii, teozofii, acupuncturiştii, telepații, făcătorii de ploaie, peripateticienii, artiştii flămânzi". A renunțat şi la proteza de porțelan a Clarei, „pe care o prindea de măselele curate". Moartea Clarei a schimbat viața din casa cea mare. Odată cu ea au plecat şi „spiritele, şi musafirii, şi veselia aceea luminoasă". Trebuie neapărat văzut cum filmul rămâne la valoarea cărții, chiar dacă lasă detalii, personaje, întâmplări în lada secretă a literaturii, extrăgând doar lichide şi mirosuri care ştiu convietui cu a şaptea artă. ■

Forșpan

Ioan-Pavel Azap

Sincer să fiu, n-am citit nimic de Colette şi mai mult ca sigur nu o voi face nici de acum înainte. ştiu câteva date sumare despre biografia "scandaloasă" a scriitoarei (am pus scandalos între ghilimele, pentru că în *la belle époque* şi în anii imediat următori cuvântul avea altă conotație decât astăzi), despre imoralitatea, ori mai bine spus amoralitatea personajului - cam atât cât presupune un minim de cultură generală. Acestea fiind datele, am mers la **Curtezana** (Chéri, Anglia / Germania, 2009; sc.: Christopher Hampton, adaptare după un roman de Colette; r. Stephen Frears; cu: Michelle Pfeiffer, Kathy Bates, Rupert Friend, Felicity Jones), nu atât pentru Colette, nici pentru Michele Pfeiffer, cât pentru Stepehen Frears. N-aş putea spune că am fost dezamăgit, pentru că la mine dezamăgirea se manifestă printr-o mai blândă sau mai acută enervare. *Curtezana* este un film atât de blajin, ca să nu zic bleg, încât nu are nici măcar puterea de a te enerva. Povestea de dragoste dintre Lea (Michelle Pfeiffer), o curtezană fanată de la începutul secolului XX, şi tânărul Chéri (Rupert Friend), fiul unei colege de breaslă, se reduce în transpunerea (aşa zis) cinematografică a lui Frears la o înşiruire plată de imagini frumoase mai mult sau mai puțin elaborate, cu actori care îşi interpretează partitura convențional, fără nicio sclipire, nu atât plictisiți cât lipsiți de vlagă, ca povestea însăşi. Nimic nu justifică dramaturgic relația dintre Chéri şi Lea, în afara atracției fizice, a copulației în sine, ceea ce e cam puțin pentru o legătură care durează şase ani, fără infidelități din partea niciunuia dintre parteneri. De asemenea, nu răzbate în film nimic nici din drama femeii de vârsta a doua implicată într-o relație aproape incestuoasă cu un bărbat mult mai tânăr. *Curtezana* lasă impresia că Stephen Frears s-a amuzat animând imaginile unui roman de benzi desenate, fără urmă de empatie pentru trama în sine. Cam puțin de la cel care a semnat în urmă cu douăzeci de ani *Legături primejdioase*, splendidă ecranizare după Choderlos de Laclos.

Sejur cu surprize (My Life in Ruins, SUA / Spania, 2009; sc. Mike Reiss; r. Donald Petrie; cu: Nia Vardalos, Alexis Georgoulis, Richard Dreyfuss) este o comedie mai mult decât agreabilă. Georgia (Nia Vardalos), o americancă stabilită la Atena, profesoară de istoria artei, îşi câştigă traiul ca ghid la o companie de turism de mâna a doua. Nu doar firma este de mâna a doua, ci şi prestația ei: ea are parte de grupurile cele mai ciudate, grație faptului că în loc să facă turism, încearcă să-i şi culturalizeze nițel pe clienții ei sezonieri, ceea ce înseamnă că-i plimbă mai mult printre ruine, unde le ține adevărate prelegeri, decât prin bazaruri. Între timp, aplică la diverse universități americane în speranța că va scăpa de condiția socială modestă la care este constrânsă. Dar la un moment dat, grație unui serii de încurcături, are parte de cel mai eterogen şi nesuferit grup de turişti, de un autocar părăginit cum nici prin România nu mai (prea) găseşti, de un şofer hirsut, de cele mai proaste hoteluri, de o

concurență neloială din partea colegului care vrea să o vadă plecată din firmă - ce mai, de toate nenorocirile posibile! Aşadar, o seamă de locuri comune... Este adevărat, numai că farmecul filmului tocmai în asta rezidă: în candoarea fățişă, în povestea cusută cu ață albă în care Donald Petrie şi Mike Reiss ne îndeamnă să intrăm fără să ne punem prea multe întrebări, în desuetitudinea cuceritoare a story-ului. Ei, bine, Georgia îşi va găsi prințul visurilor (călare pe... cai putere!), în persoana şoferului hirsut pe care, da, la început nu-l putea suferi; antipaticul Irv (Richard Dreyfuss) se dovedeşte a fi un om sensibil şi bun de pus pe rană, un fel de vrăjitor păgân; colegul intrigant îşi va găsi răsplata după fapte, spre satisfacția naivă a spectatorului ş.a.m.d. *Sejur cu surprize* place tocmai pentru că nu are pretenții, nu vrea să pară ceea ce nu este. ■

104. *Cenuşă şi diamant*

Marius Şopterean

(*Urmare din numărul trecut*)

Cea mai complexă dilemă care a preocupat de-a lungul vremii deopotrivă regizori şi scriitori de film a fost observaţia citată în episodul anterior, cea asupra finalurilor posibile pe care evenimentele reale ale vieţii pot să le aibă, comparativ cu unicitatea şi singularitatea faptelor petrecute într-un film. D.I. Suchianu sugerează că, în plan real, unui eveniment, printr-un demaraj care aparţine hazardului, îi urmează alt eveniment, iar acest şir de fapte, de situaţii necontrolabile în mare măsură, alcătuite printr-o ascunsă şi misterioasă alchimie a existenţei viului, se încheie numai printr-un anumit sfârşit al omului real – fârşitul dovedindu-se a fi o anumită finalizare a ceea ce numim destin, fie el asumat sau nu. Începutul nu închide în el, la nivelul individului, germenii sfârşitului. De aceea viaţa se reclamă printr-o grilă de infinite posibilităţi de manifestare. La fel cum ea poate înceta – sau, dimpotrivă, continua – prin tot atâtea alte necunoscute posibilităţi. Nu există standard, nu există legi predictibile ci numai hazard. Prin urmare, aparent inofensiva întrebare: „De ce se termină un film aşa cum se termină?" sau „De ce acest final şi nu altul?" ţine de un ansamblu de factori dramaturgici construiţi cu migală de tandemul scenarist-regizor. În film nu există mai multe finaluri, mai multe variante de sfârşit. Dincolo de debutul sau finalul prescris al scenariului, regizorul trebuie să aleagă o variantă şi numai o singură variantă – a lui proprie sau cea din scenariul literar. Ar fi şi imposibil din punct de vedere tehnic existenţa mai multor variante şi asta deoarece există o singură *variantă* a copiei standard care se difuzează în cinematografe.[1]

Nu întotdeauna finalul unui film – care are la bază, conform teoriei lui Propp, sfârşitul unui drum parcurs, al unei călătorii înfăptuite (şi nu întotdeauna una într-un plan real, spaţial[2]) – trebuie să sfârşească prin moarte. Uneori ceea ce numim *sfârşit* poate să însemne un nou *început*. De aici, spune Suchianu, se înţelege necesitatea ca un film să *arunce* în discuţie acele tipuri de poveşti care să intersecteze, într-un fel sau altul, poveştile proprii ale spectatorilor consumatori de cinema. Nici nu se poate altfel. *Povestea iniţială* – cea a scenaristului – se întâlneşte cu *povestea bis:* cea a spectatorului. Orice poveste care urmează a fi spusă, cu siguranţă a (mai) fost spusă sau s-a întâmplat deja undeva. Din acest punct de vedere am putea spune că toate poveştile întâmplate în realitate *aşteaptă* undeva în jurul nostru pentru a fi scoase la lumină.[3] Cu siguranţă nu ştim câte poveşti s-au întâmplat cu adevărat de la începutul existenţei umane până acum. Poate una singură[4]; poate, dimpotrivă, tot atâtea poveşti câţi oameni au trăit pe Pământ până acum. Cine poate să mai ştie numărul acestora?!

Şi pentru că cinematograful reeditează istorii – toate cu siguranţă trăite aievea! –, *povestea bis* descoperită de Suchianu îşi reclamă evidenţa. Asta nu înseamnă deloc o întoarcere la celebrele procese intentate filmului în anii '20 (despre care am vorbit deja în numerele precedente). Întâlnirea dintre povestea propusă de tandemul scenarist-regizor şi cea cu adevărat percepută de spectator este înfăptuită în taină şi reprezintă una din marile provocări, una din valoroasele chei de construcţie ale unui film. Aceste lucruri se înfăptuiesc, conform crezului lui Suchianu, aproape alchimic: prin vrajă (*momente de vrajă*).

Reclamând o vizionare colectivă – petrecută în sala de cinema, în întuneric, în faţa imensului ecran – nivelul receptării filmului pare să fie de ordin extrem de personal. Spectatorul de cinema simte că lui şi numai lui îi este adresată această proiecţie, această poveste. De multe ori, la sfârşitul filmului, cinefilul iese tăcut din sală, cu ochii plecaţi – uneori ruşinaţi, alteori înlăcrimaţi sau, dimpotrivă, surâzând, dar totdeauna ascunşi: *fără îndoială de mine şi numai de mine este vorba în acest film!* Sau: *Doamne, cât de mult aş vrea ca şi mie să mi se fi întâmplat această poveste!* Asta înseamnă acel unic moment de *dezînşelare* pe care Suchianu îl explică mai departe astfel: „Este momentul când spectatorul află că tot ce gândise până atunci gândise greşit. Că tot ce fusese DA, era în realitate NU. O imagine de zece secunde pe ecran îl face să evoce toată povestea de până atunci şi să-i judece cu totul altfel fiecare cadru. Spectatorul devine autor. Ceva mai mult. O imensă fericire îl cuprinde. Află că toată viaţa se înşelase, dar că acum a scăpat de această ruşine şi a devenit, pentru restul vieţii, irevocabil inteligent!"[5]

Istoric vorbind, acest moment la care face referire cronicarul nu s-a întâmplat imediat. În fond *povestea bis* era o ajustare, aproape întotdeauna făcută în mod inconştient de către cineaşti. Nimeni nu construieşte un film pentru a da fiecărui spectator o cu totul altă poveste – poveste aparent ştiută sau trăită numai de el. Spunem *aparent* deoarece Suchianu teoretizează mai departe adoptarea de către cineaşti a *strategiei paravanului*: „Soluţia era grecească. A fost introducerea calului troian în cetate. Ascunşi îndărătul scenariului, cineaştii talentaţi au insinuat un al doilea scenariu, făcut din multe mici scene-cheie, care evocau o temă interesantă, strecurată în mintea spectatorului graţie a numeroase detalii evocatoare. Astfel, din simplă strategie, s-a născut acel principiu fundamental al esteticii cinematografice: *dublul scenariu, scenariul de subiect* şi *scenariul de temă*. Pe de-o parte povestea exterioară, povestea cu structură de soartă, mai mult sau mai puţin oarbă, iar pe de altă parte povestea interioară, povestea intimă, personală, a personajului, poveste cu structură de destin dirijat"[6].

Suchianu descoperă în fond o posibilă *infrastructură* a filmului sau un *cod al unei estetici cinematografice.* Aceasta complică puţin lucrurile, deoarece, pentru a fi receptată, o operă cinematografică, dacă nu trebuie să-şi *vândă* aceste coduri, trebuie ca măcar în parte să le devoaleze, să le aducă la cunoştinţa publicului spectator. O operă de artă în general, şi una filmică în particular, presupune astfel o comunicare în ambele sensuri şi, prin aceasta o iniţiere. Altfel, în absenţa acesteia şi a semnelor care o compun, spectatorul s-ar rătăci ca odinioară Hansel şi Gretel, personajele fraţilor Grimm. Fără a intra în detalii, nu trebuie uitat acel formidabil avertisment aflat pe gardul proprietăţii lui Kane, prezent în primul şi în ultimul cadru al filmului: *No trespassing.* Sau, în cazul filmului de care ne ocupăm, *Cenuşă şi diamant,* de detaliul crucii de pe capelă – cadru de început, raportat la groapa de gunoi din finalul filmului în care Maciek îşi pierde viaţa.

Dacă spectatorul are povestea lui, dacă scenaristul are, de asemenea, povestea lui – alta decât aceea a spectatorului –, care ar fi, până la urmă, rolul regizorului în construcţia acelui *scenariu de temă* cum este el numit de Suchianu?

Se prea bine ştie, lucru repetat şi de noi în cadrul acestui serial dedicat capodoperei lui Andrzej Wajda, cum că între scrierea scenariului şi produsul finit, filmul, există câteva etape obligatoriu de parcurs. Şi nu atât despre producţie este vorba, cât de acea etapă extraordinar de importantă, de interesantă, de intimă – anume *decupajul filmului.* Acesta se dovedeşte a fi tot un scenariu din moment ce mulţi cineaşti îl mai numesc *scenariu regizoral,* tocmai pentru a-l delimita clar de *scenariul literar.* Aici, în acest punct începe adevăratul şi fascinantul drum al construcţiei viitorului film. De aceea acesta **nu este şi nu trebuie să fie** o *execuţie* a propunerilor din scenariu ci o anumită *traducere* a substanţei scenariului în plan filmic. În fond scenariul literar nu se îndepărtează prea mult de canoanele scriiturii literare, şi asta pentru că într-o pagină de literatură ca şi într-una scenaristică cuvântul are un grad sporit de generalitate; iar până la transformarea acestuia în acea unică concretеţe vizuală – *acea* bicicletă (*Hoţi de biciclete*), *acea* săniuţă (*Cetăţeanul Kane*), *acea* diligenţă (*Diligenţa*), *acea* spânzurătoare (*Fădurea spânzuraţilor*), *acel* parc (*Blow-up* sau *Ikiru*), *acea* groapă de gunoi (*Cenuşă şi diamant*) etc. – mai sunt paşi importanţi de făcut. Aici intervine rolul decupajului – *marele decupaj,* cum spune Suchianu – care înseamnă în fapt baza viitorului film, registrul de interpretare a scenariului, adică viziunea regizorală. Decupajul scris de regizor este, prin urmare, mai mult decât scenariul literar pentru că el este o filtrare, o interpretare dramaturgic-filmică a faptelor.

Decupajul devenind astfel un liant necesar între scenariu şi viitorul film, fiind o *rescriere* a propunerii povestirii din scenariu, este evident că regizorul îşi poate asuma dreptul de a interveni asupra textului scris de scenarist: poate tăia sau adăuga, poate modifica sau restructura secvenţe, personaje, destine.

(*Continuare în numărul viitor*)

Note:

1 Producătorul Marin Karmitz a rămas mirat atunci când Krzysztof Kieslowski i-a propus realizarea mai multor finaluri pentru *Viaţa dublă a Veronicăi.* Marele cineast polonez avea veşnice îndoieli faţă de corectitudinea probabilistică a adevărului finalurilor filmelor sale.

2 *Thelma şi Louise* (Ridley Scott), *Trenul evadării* (Andrei Mihalkov-Koncealovski), *Duel pe autostradă* (Steven Spielberg), *Paris-Texas* (Wim Wenders), *Fianul* (Jane Champion) – sunt călătorii reale, în timp ce pelicule precum: *Călăuza* (Andrei Tarkovski), *Fragii sălbatici* (Ingmar Bergman), *Derzu Uzala / Vânătorul din taiga* (Akira Kurosawa), *Anul trecut la Marienbad* (Alain Resnais), *Odiseea spaţială 2001* (Stanley Kubrick), *Du-te şi vezi* (Elem Klimov) etc., chiar dacă sunt filmele unor deplasări spaţiale, funcţia lor de călătorii interioare este mult mai accentuată, spectacolul filmic este unul de natură profund spirituală.

3 Nu întâmplător scriitorul Gabriel Garcia Marquez îşi intitulează volumul de memorii *A trăi pentru a-ţi povesti viaţa.*

4 Prin acel os-femur transformat în armă, aruncat către înaltul cerului (splendidă şi unică elipsă cinematografică!), transformat mai apoi, peste milioane de ani de evoluţie umană, în naveta spaţială din *Odiseea spaţială - 2001,* realizat în 1969, Stanley Kubrick pare să ne spună că de-a lungul timpului, a istoriei umanităţii, s-a consumat **o singură poveste**: cea a agresivităţii umane!

5 Modorcea, Grid, *Literatură şi cinematograf. Convorbiri cu D.I. Suchianu,* Bucureşti, Ed. Minerva, 1986, pp. 134-135.

6 *Idem,* p. 139.

■

Black PANTONE rosu

sumar

revista presei culturale
Claudiu Groza Trei reviste din Ardeal: Familia, Caiete silvane, Mişcarea literară 2

editorial
George Jiglău Republica Moldova, o țară suspendată între Est şi Vest 3

cărți în actualitate
Octavian Soviany Acuplarea cu moartea 4
Moni Stănilă Monstrul (de)construit 5
Ion Cristofor Însemnările de călătorie ale lui G. Mosari 5

cronica traducerii
G. Leoveanu Traduceri şi traducători 6

comentarii
Corina Boldeanu Mircea Dinescu. Din realitățile unui contemporan 7

incidențe
Horia Lazăr Rațiunea, cenzura, societatea 9

istorie literară
Ion Pop Moldov - scrisori către Geo Bogza (I) 11

imprimatur
Ovidiu Pecican Şoptind armenește 13

lecturi
Laszlo Alexandru O personalitate complexă 14

proza
Mircea Pora Camera de dincolo... 15

poezia
Mircea Paşcariu 16

emoticon
Şerban Foarță F. M. 17

istoria ideilor
Otniel Veres Creație şi evoluție Perspective contemporane în context nord-american 18

interviu
"Trebuie să formăm câteva obişnuințe de comunicare, în care fiecare să fie partenerul celuilalt"
de vorbă cu Maria Dan Golban, director al DJCCPCNC 21

religia
philosophia christiana
Nicolae Turcan Despre nelibertate 23

dezbateri & idei
Sergiu Gherghina Informația ascunsă 24
Vlad Mureşan Artă şi adevăr 25
Oana Pughineanu Mitul maşinii într-o lume pre-oedipiană 26

flash-meridian
Ing. Licu Stavri *Dame* Muriel Spark, subiect de biografie 28

ştiință şi violoncel
Mircea Opriță Paraşuta lui Leonardo 29

zapp-media
Adrian Țion Cave canem! 30

portrete ritmate
Radu Țuculescu Nenea Nicu 30

teatru
Claudiu Groza Memorii de "Atelier" (I)
Festivalul Internațional de Teatru "Atelier", Baia Mare, 20-27 iunie 2009 31

film
Ioan-Pavel Azap Inamicii publici 33
Lucian Maier *Blindness* 33

colaționări
Alexandru Jurcan Lichide, mirosuri, cuvinte 34
Ioan-Pavel Azap Forşpan 34

1001 de filme şi nopți
Marius Şopterean 103. *Cenuşă şi diamant* 35

plastica
Gabriela Rostaş Pierpaolo Marcaccio "Bună ziua, domnule Beuys" 36

Tipar executat la **Imprimeria Ardealul**,
Cluj-Napoca, Bulevardul 21 Decembrie 1989 nr. 146.
Telefon: 0264-413871, fax: 0264-413883.

plastica

Pierpaolo Marcaccio
„Bună ziua, domnule Beuys”

Gabriela Rostaș

Deşi este o vară fierbinte, Muzeul de Artă Cluj-Napoca, instituție aflată în subordinea Consiliului Județean, în colaborare cu Universitatea de Artă şi Design şi Centrul Cultural Italian, îi invită pe toți iubitorii artelor plastice în sălile răcoroase ale lăcaşului de artă clujean pentru a vizita expoziția cu titlul „Bună ziua, domnule Beuys” aparținând pictorului italian Pierpaolo Marcaccio, deschisă până în data de 9 august în sălile Atelier ale muzeului clujean.

Manifestarea se înscrie în programul mai larg de schimburi culturale şi educative internaționale pe care Universitatea de Artă şi Design Cluj-Napoca le are cu Accademia Belle Arti din Macerata, precum şi în cel tradițional de colaborare cu Muzeul de Artă Cluj-Napoca. Demn de remarcat în acest context este proiectul Erasmus IP (program intensiv) – Terra cruda-Terra cotta – dezvoltat anul acesta de Academia de artă din Macerata în parteneriat cu UAD Cluj-Napoca, în cadrul căruia au avut loc o serie de workshop-uri la care au participat profesori şi studenți din ambele instituții care s-au concentrat în special, pe ideea de culoare, textură şi suprafață a operei de artă. Printre promotorii proiectului s-au numărat prof. Pierpaolo Marcaccio de la Academia de Artă din Macerata, prof. dr. Cornel Ailincăi şi lect. dr. Marius Georgescu de la Universitatea de Artă şi Design Cluj-Napoca, secția ceramică-sticlă-metal.

Revenind la expoziția de la Cluj, lucrările prezentate aici de Pierpaolo Marcaccio fac parte dintr-un ciclu început în urmă cu aproape zece ani, intitulat „Bună ziua, domnule Beuys”, inspirat după numele unei creații a lui Courbet (*La Rencontre*), în care pictorul este salutat de către patronul său la sosirea în oraşul Montpellier.

Potrivit istoricului de artă italian Giulio Angelucci ciclul de picturi expuse la Muzeul de Artă are semnificația unui salut pe care Pierpaolo Marcaccio îl adresează lui Joseph Beuys în semn de omagiu şi recunoştință față de artistul german profund ataşat de regiunea din Italia în care Marcaccio locuieşte şi lucrează.

Imaginea consacrată a lui Beuys (artistul purtând pălărie) apare aproape obsesiv în picturile lui Pierpaolo Marcaccio, apelul său la celebrul artist devenit model în aceste lucrări, subliniază nu numai dimensiunea estetică a artei, ci şi pe cea etică susținută atât prin creația de o viață a lui Beuys, cât şi prin cea a pictorului italian. În ciuda acestui fapt există deosebiri stilistice remarcabile în ceea ce priveşte pictura celor doi: pe cât de spontana şi incendiară din punct de vedere cromatic este pictura lui Marcaccio, pe atât de gândită şi sobră este cea a lui Beuys. În lucrările lui Pierpaolo Marcaccio (colorist prin excelență) culoarea devine corespondentul simbolic al unei metafizici a corpului, ea este, în acelaşi timp substanța materială a picturii, loc al „simțirii”, subiect şi obiect al fiecărei „narațiuni” pictate.

Realizator în anii ’70 al unor „instalații” cu materiale specifice artei povera (formată în aşa numitul ambient al artei conceptuale), Pierpaolo Marcaccio s-a îndreptat între anii ’80-’90 spre exprimarea prin intermediul „picturii – instalate”, pentru ca în anii 2000 atenția sa să fie reținută de către arhitectura organică a lui Makovecz Imre, de misticismul lui Florenskji şi de spiritualitatea caracteristică sculpturii sociale a lui Beuys. ■

ABONAMENTE: *Cu ridicare de la redacție:* 18 lei – trimestru, 36 lei – semestru, 72 lei – un an *Cu expediere la domiciliu:* 27 lei – trimestru, 54 lei – semestru, 108 lei – un an. Persoanele interesate sunt rugate să achite suma corespunzătoare la sediul redacției (Cluj-Napoca, str. Universității nr. 1) sau să o expedieze prin mandat poştal la adresa: Revista de cultură *Tribuna*, cont nr. R035TREZ2165010XXX007079 B.N. Trezoreria Cluj-Napoca.
Cititorii din străinătate se pot abona prin S.C. Rodipet S.A. cu sediul în Piața Presei Libere nr. 1, Corp B, Sector 1, București, România, la P.O. Box 33-57, la fax 0040-21-318.70.02 sau email abonamente@rodipet.ro; subscriptions@rodipet.ro sau on-line la adresa www. rodipet.ro

Black PANTONE rosu